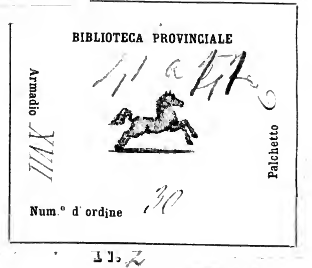

FONDO PIZZOFALCONE
NAZIONALE
B. Prov.
BIBLIOTECA
XIV
96
VITT. EM. III
NAPOLI


BIBLIOTECA PROVINCIALE
Armadio
Palchetto
Num.° d' ordine

B. Prov.
XIV
96

Google

Digitized by Google

RECUEIL

DE

PIÈCES INTÉRESSANTES.

645541

RECUEIL
DE
PIÈCES INTÉRESSANTES


CONCERNANT

Les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philosophie;

TRADUITES DE DIFFÉRENTES LANGUES.

——— *Dulcique animos novitate tenebo.*
Ovid., Met., l. IV, v. 284.

TOME CINQUIÈME.



A PARIS,
CHEZ H. J. JANSEN, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
CLOITRE GERMAIN-L'AUXERROIS.

AN V (1796).

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

CE Recueil a pour objet de conserver & de réunir un grand nombre de dissertations & d'écrits intéressans, qui, par leur peu de volume, sont très-souvent exposés à être perdus & à être oubliés ; & de faire passer en même-tems dans notre langue les pièces fugitives que des Savans étrangers publient ou composent sur les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres & la Philosophie. Sous ce point de vue, ce Recueil devient un nouveau moyen de rapprochement dans la république des lettres ; & l'avantage seroit réciproque si les Auteurs françois vouloient bien l'enrichir des écrits composés sur les mêmes matières, qui, n'étant pas destinés à l'impression, restent ignorés dans leurs porte-feuilles, ou ne sont connus que d'un petit nombre d'amis. Un Savant distingué, qui réunit l'élégance du style à la profondeur des connoissances, vient de nous marquer cette flatteuse confiance, en nous permettant d'insérer dans notre

Recueil un difcours qu'il a prononcé *Sur le Style allégorique de la haute antiquité*, dans lequel ce fujet important eft traité d'une manière auffi neuve que lumineufe. Si, à fon exemple, d'autres Littérateurs & Savans nous accordent la même faveur, leurs productions feront admifes avec reconnoiffance, & les Auteurs feront nommés s'ils le defirent. Les pièces qu'on voudra bien y deftiner doivent être adreffées, fans frais de port, à M. Jansen, l'un des Editeurs de cet ouvrage, rue de Bondy, N°. 23.

RECUEIL



DU TRÔNE D'AMYCLÉE,

ANCIEN OUVRAGE DE L'ART,

Que, suivant Pausanias, on voyoit à Amycle, ville de la Laconie.

PAR M. HEYNE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND. (1)

LE trône d'Amyclée étoit un des plus anciens ouvrages de l'art de la Grèce, que Pausanias nous a fait connoître par une description fort détaillée (2). C'est un monument très-précieux pour ceux qui cherchent à apprécier le goût de l'art dans les premiers tems de la Grèce, ou qui étudient la fable dans les ouvrages des anciens artistes ; de sorte qu'il doit paroître étonnant que le comte de Caylus & Winkelmann nous aient laissé le soin d'en parler.

(1) Cette pièce est tirée du *Recueil d'Essais sur différens objets d'antiquité, par M. Heyne.*

(2) *L. III, cap. 18, 19, p. 255, édit. Leips.*

Il femble que Paufanias, en faifant mention de ce monument, a fuppofé que fes lecteurs en avoient déja une idée générale. Il ne dit rien de particulier touchant la forme de ce trône, de fon rapport avec le local où il fe trouvoit placé, ni de fes dimenfions. Il a jugé moins néceffaire encore d'indiquer qui étoit cet Amyclée, & quel étoit l'efpèce de culte qu'on lui rendoit ; fans doute à caufe qu'il croyoit que fes contemporains étoient inftruits de tous ces objets.

Je rejetterai à la fin de cette differtation quelques recherches qui peuvent fervir à développer l'idée que Paufanias nous donne du trône d'Amyclée, & à nous en faire mieux connoître l'artifte, ainfi qu'une defcription de la ville d'Amycle même ; afin que le lecteur puiffe, pour le moment, fixer toute fon attention fur l'ouvrage de l'art dont il eft ici queftion.

Paufanias ne nous donne point une idée générale de l'ancien monument ; il fe contente de dire que c'étoit un trône ou plutôt un fiège à plufieurs places à droite & à gauche. Sur le devant il y avoit quelques ftatues, dit-il ; après

quoi il paſſe tout d'un coup à la deſcription des ſujets ſculptés en bas-relief ſur ce ſiège, ſans indiquer de quel côté il commence, ſi c'eſt par la droite ou par la gauche ; enſuite néanmoins il parle des deux rebords ſupérieurs & de l'extrêmité ſupérieure, ce qui fait conjecturer que juſqu'alors il n'a décrit que la partie d'en-haut du trône ; ſavoir, le doſſier & les bras ; puis il ſe ſert d'une expreſſion qui n'a pu être bien entendue que par ceux qui avoient vu ce ſiège : « Quand on entre dans le » bas, ou dans le trône même » (1) ; ce qui prouve que juſqu'ici il a ſeulement parlé de la partie extérieure de ce trône, & que maintenant il commence à décrire le travail de l'intérieur, & cela par le côté droit du trône, ou du côté gauche du ſpectateur ; du moins ſi je dois en juger d'après les ſtatues dont il fait mention plus haut.

Il paroît par ce qui ſuit que ce trône doit avoir été d'une grandeur extraordinaire ; de manière qu'on pourroit croire

(1) Ὑπελθοντι δε ὑπο τον θρονον, τα ενδον απο των Τριτωνων, ὑς εστι θηρα του Καλυδωνιον, &c.

que c'étoit une efpèce de grande chapelle ou niche, fur les deux côtés des murs de laquelle fe trouvoient les bas-reliefs en queftion. Cette conjecture peut être bonne comme defcription pittorefque; mais elle ne s'accorde pas avec le récit de Paufanias.

Suivant le fens littéral, il feroit naturel de penfer que jufqu'ici Paufanias a parlé de la partie fupérieure du trône, & qu'il décrit enfuite la partie inférieure entre le fiège même & la bafe de la ftatue placée fur le trône, ainfi que cela paroîtra plus clairement dans la fuite; & dans ce cas il pouvoit dire : « Quand on defcend deffous le trône ». Chaque efpace entre le fiège & la bafe d'un ouvrage auffi confidérable devoit être affez grand pour qu'un homme pût y entrer ou y defcendre. Dans cette fuppofition les bas-reliefs dont il a parlé jufqu'alors devoient fe trouver au doffier, un peu au-deffus du fiège. Mais cela fe trouve contredit par la defcription même que Paufanias en fait : les bas-reliefs placés derrière la ftatue ne pouvoient pas être les premiers objets qui fe préfentaffent à la vue, & par lefquels Paufanias devoit naturellement

commencer ſa narration; de plus, dans cette ſuppoſition, tout le côté extérieur, tant du doſſier que des bras, auroit dû être nud & ſans aucune ſculpture, ce qui n'eſt pas vraiſemblable.

Voici donc ce qui me paroît le plus probable. Il faut que le trône ait été d'une forme ſemi-circulaire, que parconſéquent il ait eu deux bras ſaillans en avant; devant ces bras auront été placées quelques ſtatues par leſquelles Pauſanias aura commencé ſa deſcription, & dont il ſera queſtion plus bas. C'étoit ſur ces bras, & enſuite autour du doſſier, que l'artiſte avoit ſans doute mis les bas-reliefs dont parle notre écrivain. Il aura donc commencé par les bas-reliefs à ſa droite, & tourné de cette manière autour du trône, juſqu'au côté gauche, en décrivant ſucceſſivement chaque champ particulier ſuivant le rang qu'il tenoit. Parvenu à ſa gauche, (qui étoit le côté droit du trône) il ſera entré dans l'intérieur, qui pareillement étoit orné de bas-reliefs; & la hauteur du trône peut encore ſervir à autoriſer l'expreſſion dont il ſe ſert (1). Après avoir décrit

(1) ἐσελθεῖν. L'interprétation que je donne ici le

les bas-reliefs de l'intérieur, Pausanias aura continué son récit par parler du siège, ou le milieu du trône même.

Le siège, ou le milieu du trône, avoit plusieurs ouvertures ou entailles dont celle du milieu étoit la plus grande, & dans laquelle la statue du dieu étoit, non pas assise, comme on pourroit le croire, mais debout; position dont on appercevra la raison par ce qui nous reste à dire plus bas. Ce n'est point Bathyclès qui avoit fait cette statue; elle existoit long-tems avant le trône. Mais qu'on se figure la grandeur de cette statue: « Je ne connois personne, dit Pausa- » nias, qui en ait marqué exactement » la hauteur; mais autant que j'en ai » pu juger, elle est au moins de trente

---

trouve mieux appuyée encore par un autre passage de Pausanias, L. V, c. 11, p. 401, 2, où il parle du trône, non moins grand, de Jupiter Olympien dessous les bras, & sur les marches duquel il y avoit aussi plusieurs statues isolées. Ce n'étoient pas seulement les pieds du trône qui le soutenoient, il y avoit de distance en distance des colonnes de pareille hauteur, sur lesquelles portoit le trône; mais, ajoute Pausanias, on ne peut cependant pas entrer dans le trône, ainsi qu'on le fait dans celui d'Amyclée. Ὑπελθειν δε ουχ οἱον εστιν ὑπο τον θρονον ὥσπερ γε και εν Αμυκλαις ες τα εντος του θρονου παρερχομεθα; car c'est de cette manière qu'il faut lire ce passage.

» coudées ». Il faut donc que le trône ait été auffi, proportion gardée, d'une grandeur prodigieufe. Il doit y avoir eu naturellement au-deffus de la tête du coloffe, jufqu'au plafond, un efpace d'environ un tiers de fa grandeur, & autant pour bafe au-deffous de fes pieds ; donc le trône aura eu, au moins, cinquante-une coudées de haut. Qu'on fe repréfente maintenant une largeur proportionnée à cette élévation, & quelle maffe étonnante n'aura-t-on pas devant les yeux ?

Il eft facile de fe perfuader que ce trône devoit être fait de pierres de taille, quoique Paufanias ne le dife pas d'une manière expreffe.

Pour fe former une idée exacte de l'enfemble de ce maffif, il eft néceffaire de faire les réflexions fuivantes. La bafe fur laquelle portoit la ftatue étoit faite en forme de farcophage ou de tombeau dans lequel étoient dépofées les cendres d'Hyacinthe ; & cette bafe étoit auffi ornée de plufieurs bas-reliefs. C'eft encore en vain qu'on chercheroit chez Paufanias les dimenfions de ce farcophage ; mais il fuffit de favoir qu'il

ſe trouvoit au bas de la ſtatue, & dans l'eſpace d'environ dix coudées au-deſſous du ſiège du trône, ainſi que je le ſuppoſe.

Peut-être étoit-il déja auſſi difficile à Pauſanias d'acquérir de ſon tems & de donner une idée exacte du plan & de l'objet de cet ouvrage, qu'il nous l'eſt aujourd'hui d'en former des conjectures probables. On peut regarder la choſe ſous deux points de vue différens : il ſeroit poſſible que le principal objet de ce monument eût été d'expoſer aux yeux du peuple la ſtatue du dieu d'une manière magnifique & avantageuſe, & qu'enſuite on eût placé, ou à deſſein prémédité, ou par haſard, le tombeau d'Hyacinthe au même endroit ; mais il ſe pourroit auſſi que le tombeau d'Hyacinthe eût été le premier & le principal objet de cet ouvrage de l'art.

Hyacinthe mourut fort jeune, dit Pauſanias, dans un autre endroit (1), & avant ſon père ; ſon tombeau ſe voit encore à Amycle ſous une ſtatue d'Apollon. Comme la plupart des ouvrages

(1) Pauſ. *L. III, c. 1.*

de l'art de la plus haute antiquité avoient quelque chofe de fymbolique, il fe pourroit que pour rendre plus remarquable le tombeau d'un jeune héros du pays, & qui defcendoit de fes premiers fondateurs, on l'eût placé de manière à faire penfer qu'il repofoit dans le fein de la divinité. Peut-être que la tradition ou l'opinion populaire fut qu'Hyacinthe, le favori d'Apollon, exiftoit déja alors; ou bien cette idée qui, comme on le fait, eft fouvent répétée dans les anciens poëtes, n'a-t-elle été adoptée que dans la fuite, & fe trouve-t-elle fondée fur ce que le tombeau de ce jeune héros étoit placé aux pieds du dieu. Mais, en faifant cette fuppofition, il ne paroît pas moins certain que la ftatue étoit d'une époque plus reculée, puifque du tems de Bathyclès on auroit fait une meilleure ftatue d'Apollon, & plus convenable pour le lieu qu'elle devoit occuper. En attendant, il ne paroît pas moins remarquable qu'on ait placé un tombeau dans le temple d'une divinité. Paufanias vit à Sparte un tombeau de Caftor, audeffus duquel on avoit conftruit un

temple (1). Mais à Mantinée il y avoit, de la même manière qu'à Amycle, un tombeau d'Arcas tout auprès de l'autel de Junon (2).

Le trône d'Amyclée étoit-il un ouvrage isolé & découvert, ou se trouvoit-il placé dans un temple, ainsi que l'étoit à Olympie le trône de Jupiter, & la statue colossale de ce dieu, qui y étoit représenté assis? Voilà ce qui ne se trouve point expliqué chez Pausanias ; mais il paroît très-vraisemblable qu'on peut s'arrêter à la première idée. On trouve dans quelques écrivains qu'il y avoit une certaine enceinte consacrée à Apollon (3) ; mais ils n'en disent rien de plus. Strabon, en parlant des jeux fondés à l'honneur d'Hyacinthe, assure « qu'ils se tenoient dans l'enceinte d'A» myclée (4) ». S'il y avoit eu un vé-

---

(1) Pauf. *L. III, c. 13*, pr. Εστι δε και Καστορος μνημα, επι δε αυτῳ (& non pas, επι δε αυτο) και ιερον πεποιηται.

(2) Egalement Pausanias, *L. VIII, c. 9, p. 616.*

(3) Polyb. *L. V, c. 19*, l'appelle τεμενος, un lieu saint ou sacré. Chez Strabon, *L. VIII, p. 558.* το Απολλωνος ιερον, ne peut aussi rien signifier de plus ; de même que το Αμυκλαιον.

(4) Strabon, *l. c. VI, p. 426.* D. τοις Ὑακινθιοις εν τῳ Αμυκλαιῳ συντελουμενον τον αγωνος.

ritable temple, Paufanias, qui décrit tout avec la plus grande exactitude, en auroit fans doute dit quelque chofe. Un véritable temple n'étoit pas non plus abfolument néceffaire pour cet objet : on trouve chez Thucydide, que lorfque, vers la dixième année de la guerre du Péloponnèfe, les Athéniens & les Lacédémoniens voulurent former un traité d'alliance, ils convinrent qu'on graveroit ce traité fur une colonne placée dans un endroit facré, & qu'on choifit pour cet effet l'enceinte d'Amyclée (1). Si l'abbé Fourmont, de qui je parlerai plus bas, avoit donné une defcription plus exacte des ruines d'Amycle qu'il prétend avoir vu, il auroit peut-être levé le doute qui nous embarraffe. Le fanctuaire même, le *Temenos*, étoit, ainfi que la ftatue, de la plus haute anti-

(1) Thucyd. *L. V, c. 18.* στηλας δε στησαι Ολυμπιασι και Πυθοι και Ισθμοι και εν Αθηναις εν πολει, και εν Λακεδαιμονι εν Αμυκλαιῳ ; & de même au *ch. 23,* où il ajoute : παρ' Απολλωνι εν Αμυκλαιῳ. Cette manière de conferver les traités en les gravant fur des colonnes de bronze dans des lieux faints, étoit généralement reçue ; c'eft ainfi que, fuivant Paufanias, *L. V. c. 23*, on voyoit à Olympie une femblable colonne fur laquelle étoit gravé un traité d'ailliance entre les Athéniens & les Lacédémoniens pour l'efpace de trente ans.

quité; mais des recherches ſur ces objets n'entrent point dans le plan que je me ſuis tracé, & je dois m'en tenir à Pauſanias, qui ne parle que du trône d'Amyclée & des bas-reliefs qui l'ornoient.

En approchant du trône, on voyoit d'abord, aux deux bras, deux ſtatues de Graces & deux ſtatues d'Heures qui ſembloient ſoutenir le trône par-devant & par-derrière (1). Deux autres Graces & deux autres Heures étoient placées aux deux côtés de derrière du trône, à ce qu'il paroît en manière de Caryatides. Sur la gauche (ſans doute du trône, & parconſéquent à la droite du ſpectateur, & par-devant) Bathyclès avoit repréſenté Echidna avec Typhon, & ſur la droite des Tritons, ſans doute au nombre de deux. Si ces figures n'étoient que des fantaiſies de l'artiſte, pourquoi en avoit-il choiſi de ces formes monſtreuſes ? Où avoient - elles quelque ſignification allégorique qui eût rapport à Apollon ou au ſoleil ? Comme

---

(1) Ανεχουσιν εμπροσθεν αυτου. — Χαριτες τε δυο και Ὠραι δυο. Si ανεχειν veut dire *avancer*, *ſaillir*, il faudroit alors qu'il y eût εμπροσθεν αυτου.

nous ne pourrions former fur cela que des conjectures hafardées, il vaut mieux ne pas nous y arrêter (1).

---

(1) C'étoit fans doute l'art qui demandoit qu'on plaçât aux angles & aux extrêmités deux Graces ou Charites; il eft cependant connu d'ailleurs que les Lacédémoniens n'admettoient que deux Graces, dont ils attribuoient la confécration à Lacédémon, fils de Taïgete, lequel, à ce qu'ils difent, leur donna les noms de *Phaenna* & *Cleita*, (Φαεννα, Κλητα, au lieu de Φαεινη & Κλειτη). Voyez Paufanias, *L. II, ch. 18, & L. IX, c. 35.* Les Heures étoient repréfentées au nombre de deux, de trois & de quatre, & ne fervoient fouvent que d'ornement ; mais elles avoient auffi quelquefois leur fignification allégorique : c'eft dans cette idée que Phidias avoit placé au-deffus de la tête de Jupiter Olympien, d'un côté les trois Graces, & de l'autre trois Heures ; voyez Paufanias, *L. V, c. 11.* Dans un temple de Mégare, on voyoit voltiger (ὑπερ δε της κεφαλης του Διος εισιν, non pas autour de la tête. Paufanias, *L. I, c. 40*) au-deffus de la tête de Jupiter Olympien des Heures & des Parques, pour fignifier, dit Paufanias, que les Deftinées & les Saifons obéiffent à ce dieu. Dans un ancien temple de Junon, près de Mycènes, la déeffe avoit fur la tête un diadème avec les figures des Heures & des Graces (fans doute en relief.) Voyez Paufanias, *L. II, c. 17.*

Il faut fe rappeller auffi, à l'occafion des ftatues dont nous venons de parler, que le trône d'Amyclée étoit un très-grand ouvrage, & que ces ftatues fervoient d'ornemens à ce trône, comme à celui de Jupiter Olympien, qui avoit beaucoup de rapport avec celui d'Amyclée, mais dont l'enfemble & les détails paroiffent prouver plus de talent de la part de l'artifte. A ce trône de Jupiter il y avoit à chaque pied (probablement à la partie fupérieure) des Victoires qui

« Si je voulois donner, ajoute Pausanias, un détail exact de chaque » chose que l'artiste a employé à ce » trône, je craindrois d'ennuyer le » lecteur. Pour abréger donc (d'au» tant plus que la plupart des sujets » sont connus) (1), je remarquerai que

---

sembloient se donner la main en dansant, & au bas de chaque pied on voyoit deux autres Victoires. Les pieds de devant, qui sans doute sailloient en avant, étoient aussi ornés de Sphinx (un sans doute à chaque pied) qui déchiroient de petits enfans. Au-dessous des Sphinx on voyoit d'un côté Apollon, & de l'autre Diane, qui, à coups de flèches, tuoient les enfans de Niobé.

(1) Pausanias, *L. III*, *c.* 18. Τα δε επειργασμενα καθ' ἑκαστον επ' ακριβες διελθειν, οχλον τοις επιλεξομενοις παρεξειν εμελλεν' ὡς δε δηλωσαι συμβαλοντι, επει μηδε αγνωστα τα πολλα ην, Ταΰγετην. —— φιρευσι. —— Les mots ὡς δε δηλωσαι συμβαλοντι ont été totalement omis dans la traduction latine. Kuhnius interprête συμβαλλειν *in compendium mittere*, mais il y ajoute au hasard, συλλαβοντι. Voici comment Goldhagen a traduit ces mots : « Comme la plupart de ces sujets sont déja » connus, je rassemblerai ici en peu de mots ce qu'il » y a de plus remarquable ». (τῳ συλλαβοντι λεγω) Ceux qui connoissent la manière dont Pausanias s'exprime, en général, penseront sans doute, avec moi, que par-là il a voulu dire : —— « Pour indiquer à » ceux qui s'y connoissent : ὡς δε δηλωσαι τῳ συμβαλοντι, » pour faire plaisir au lecteur, qui doit m'entendre » & me comprendre, quoique je lui parle d'une ma» nière concise; ce qui est d'autant plus probable, » ajoute-t-il, que la plupart de ces sujets sont con» nus ».

» dans un endroit Jupiter & Neptune » enlèvent Taïgète, fille d'Atlas, & » Alcyone, sa sœur ». Pausanias n'est rien moins que clair : son style, au contraire, est serré, guindé & entortillé ; de manière qu'il est souvent difficile de savoir ce qu'il veut dire. On croiroit qu'en commençant à parler des ouvrages de sculpture du trône, il s'étoit fait une loi de ne pas entrer à ce sujet dans une longue description, parce qu'elle seroit devenue ennuyeuse ; qu'il vouloit, au contraire, indiquer en peu de mots, & comme en passant, le sujet de différens bas-reliefs ; mais le lecteur peut s'attendre qu'il ne passera rien d'intéressant sous silence. Cependant il auroit pu retrancher la plupart des éclaircissemens qu'il donne à ce sujet.

De quelle manière les figures des bas-reliefs étoient exécutées ; si le travail en étoit en creux ou de relief, comment elles se trouvoient disposées & groupées, quelle étoit leur grandeur, &c. ; toutes ces questions & plusieurs autres, Pausanias les laisse indécises. Il me paroît néanmoins assez probable que ces figures étoient placées

fur plufieurs champs, de la même manière que fur le coffre de Cypfelus ; mais le rang que ces champs tenoient entr'eux, voilà ce que Paufanias laiffe encore abfolument à deviner ; & il ne nous dit feulement pas de quel côté il commence fa defcription, quoiqu'il parle, à la vérité, d'un côté droit & d'un côté gauche, mais fans expliquer fi c'eft du trône même qu'il veut parler, ou bien de la perfonne qui s'y trouvoit placée devant. Tout bien confidéré cependant, il me femble naturel qu'il ait commencé du côté qui étoit à fa main droite, c'eft-à-dire, du côté gauche du trône, & que c'eft dans ce fens qu'il aura tourné par-derrière tout autour du monument.

On croiroit quelquefois que Paufanias parle de deux champs à la fois, & que par conféquent il veut faire remarquer le contrafte qui règne entre l'un & l'autre. Plus bas, en defcendant dans l'intérieur du trône, il paroît clairement qu'il eft fucceffivement queftion de deux champs à la fois.

Il feroit naturel auffi de chercher dans ces différentes figures, finon un plan général du tout, une certaine épopée de

de l'art, du moins une espèce de rapport de ces figures entr'elles, ou avec l'histoire de la divinité à l'honneur de laquelle ce monument a été élevé, ou du jeune héros qui y étoit enterré; & l'on devroit s'attendre à y trouver les fables primordiales de la Laconie, ou de l'origine des Doriens & des Héraclides. Cette idée naturelle m'a souvent trompé dans l'examen des anciens ouvrages de l'art; en voici un exemple: le trône de Jupiter Olympien étoit orné d'un grand nombre de statues & de bas-reliefs (1); mais c'est vainement qu'on voudroit chercher à en appliquer le sens à l'histoire de ce dieu. Il paroît donc que les anciens artistes ne faisoient jamais un plan général de leur ouvrage, mais qu'ils en concevoient & traitoient chaque partie en particulier; & que dans ces tems-là on n'étoit pas étonné de trouver ensemble, sur un même champ, une quantité de figures

(1) Pauf. *L. V, ch. 11.* Au *ch.* 20 il dit, que dans le temple de Junon, à Olympie, on voyoit une ancienne table d'or & d'ivoire avec plusieurs figures, mais qui n'avoient aucune suite ni rapport entr'elles.

qui n'avoient aucun rapport remarquable entr'elles.

Paufanias ne dit pas d'une manière formelle, fi toutes les figures des bas-reliefs étoient travaillées de relief; il fe fert d'un mot qui, chez lui, offre un double fens (1), mais la chofe même

(1) Επειργαςαι eft le mot dont fe fert Paufanias. Il paroît clairement que c'étoit un travail en bas-relief. *L. III, c. 17, au bas de la page 250*, & cela en bronze; au même chapitre, *page 251*, il faut lire, dans ce même fens, επειργαςαι, au lieu de απειργαςαι. Et *L. VI, c. 19, p. 500, lign.* 22, Του θησαυρου δε επειργαςαι τῳ αετῳ ὁ γιγαντων και θεων πολεμος, il eft certainement de même queftion d'un ouvrage en bas-relief fur le fronton du tréfor des Mégaréens, bâti fur les confins de l'Attique. Les figures des murs, *L. VIII, c. 31, pr.* επειργασμενοι επι τυπων, à l'entrée d'un portique, ainfi que les bas-reliefs en pierre blanche, *c. 37*, & *L. IX, c. 11, au bas de la page 731*, & *c. 40, p. 793, l. 18*; comme auffi fur le bouclier d'une Minerve en bronze, *L. X, c. 34, extr.* Et dans quelques-autres endroits, ce mot fert évidemment pour fignifier une ftatue, comme au *L. VIII, c. 8, p. 616*, ανηρ επειργαςαι ςηλη; & plus bas, ανηρ ἱππευς επειργασμενος εςιν επι τῃ ςηλῃ; *C. 31*, de figures pofées fur une table, κειται δε εμπροσθεν. (τραπεζα) επειργασμεναι δε επ' αυτη. — *C. 48*, ςηλαι δε επειργασμενοι, &c; & de même encore à la fin de ce chapitre. Mais au *ch. 53, p. 708*, Paufanias fe fert, au contraire, de επειργασμενην ες ςηλην την Εχεμου προς τον Ὑλλον μαχην, en parlant de figures de relief en pierre. Le fens de ce mot n'eft pas fi clair au *L. I, c. 24, au bas de la page 57*, où il parle de la ftatue de Minerve dans le Parthénon d'Athènes: « Au milieu » de fon cafque il y a un Sphinx ». καθ' ἑκατερον δε

nous apprend affez que ces figures ne pouvoient être travaillées que fur le

---

του κρανους γρυπες εισιν επειργασμενοι ; il peut y avoir eu des deux côtés du cafque des figures de Sphinx tout-à-fait faillantes, ou travaillées feulement en bas-relief ; mais le dernier fentiment me femble néanmoins le plus probable, parce que notre écrivain dit plus haut du Sphinx, Σφιγγες εικων. Au groupe de Cérès & Proferpine, affifes, d'un feul bloc de marbre, on voyoit, au piédeftal ; ou deffous le piédeftal, des figures de Curetès & de Corybantes, debout, ou en ronde boffe, ou fculptées en plein-relief ; Paufanias, *L. VIII, c. 37, p. 676*. Τα δε ες Κουρητας, ὁυτοι γαρ ὑπο τῳ αγαλματων πεποιηνται, και τα ες τους Κορυβαντας απειργασμενους (l. επειργ.) επι του βαθρου, &c. La naiffance de Pandore, repréfentée fur le piédeftal de la Minerve dont nous avons parlé plus haut, étoit fans doute un ouvrage en bas-relief εστι δε τῳ βωμῳ επειργασμενα Πανδωρας γενεσις ; ainfi que celui au fcabelon de Jupiter Olympien ; *L. V, c. 11, au bas de la page 402* : τε ὑποθημα δε. —— λεοντας τε χρυσους, και Θησεως επειργασμενην εχει μαχην την προς Αμαζονας, étoit auffi d'un travail de cette efpèce ; mais immédiatement après, *p. 403, l. 8*, le mot επειργασται paroît (fi l'on fe repréfente l'idée de l'enfemble du piédeftal du Jupiter affis) devoir fignifier des figures entières ; de même qu'en parlant plus bas du farcophage d'Hyacinthe, il femble que par επειργασται. Paufanias a abfolument voulu indiquer des figures en ronde-boffe & ifolées. Au *L. V, c. 17. feq.* ; où Paufanias parle du coffre de Cypfelus, & où il eft fans contredit queftion d'ouvrage en bas-relief, cet écrivain fe fert toujours de ces mots : πεποιηνται, ειργασται ; enfuite il s'exprime de cette manière : ζωδια δε ελεφαντος επ' αυτης (της κεδρου) τα δε χρυσου, τα δε και εξ αυτης εστιν ειργασμενα της κεδρου, & plus bas, τους επι τῃ λαρνακι ειργασμενους, & *p. 426, l. 10*, il dit expreffément : τα επειργασμενα.

B 2

trône même, & ſculptées en bas-relief ſur la ſuperficie de la pierre.

La comparaiſon avec d'autres anciens monumens, tels que le temple de Pallas Chalioecos, à Sparte, le trône de Jupiter Olympien & le coffre de Cypſelus nous confirment dans cette idée.

C'eſt donc en commençant par le côté gauche du trône & en tournant tout autour, par-derrière, que Pauſanias nous en donne la deſcription, que j'ai diviſée en pluſieurs champs, de la manière que je me ſuis repréſenté que cela devoit être.

PREMIER CHAMP. *Neptune & Jupiter qui enlèvent Taïgete, fille d'Atlas, & Alcyone, ſa ſœur.*

ON voit ici, de même que dans quelques-uns des champs qui ſuivent, un certain choix qui a rapport au ſujet. L'enlèvement dont il eſt queſtion appartenoit à l'hiſtoire de l'origine des Lacédémoniens, pour qui l'artiſte travailloit. Taïgete étoit mère de Lacédémon (1), à qui ce pays devoit ſon nom,

(1) Pauſanias, *L. III, c. 1*, Hygin. *f. 155*; & Apollodor. *L. III, 10, 3.*

& qui étoit le père d'Amyclas. C'est d'après elle aussi que le mont Taïgete a été ainsi nommé. C'est la tradition recue de la demeure de plusieurs familles primitives sur des montagnes qui a donné lieu, parmi les Grecs, à l'origine des nymphes, dont ce peuple faisoit ensuite descendre leurs héros indigètes. Comme père & souche première, on prenoit, suivant l'opinion vulgaire, tantôt Jupiter, tantôt Neptune, tantôt Apollon, &c.; & dans l'histoire de l'origine des Lacédémoniens, cet honneur est toujours attribué à Jupiter, qui, avec Taïgete, donna le jour au héros, qui fut le père primitif de ce peuple. Il y avoit plusieurs fables touchant Alcyone, & les races dont elle fut la souche, qui ne nous sont plus connues; on trouve, entr'autres (1), que Neptune procréa avec elle Hyreus, qui fut le père d'Orion, Hyperenor & une fille appellée Æthuse, dont il y avoit de même plusieurs fables généalogiques (2).

(1) Apollodor. *III, 10, 1*. Pauf. *L. IX, c. 20*, & Hyginus, *f. 157*.

(2) Ces deux sœurs appartenoient au nombre des Pleïades, filles d'Atlas. Cette fable d'Atlas est com-

SECOND CHAMP. *Atlas.*

TROISIÈME CHAMP. *Le combat d'Hercule avec Cycnus.*

QUATRIÈME CHAMP. *Le combat des Centaures chez Pholus.*

IL eſt clair que voici différens ſujèts que Pauſanias a ſans doute raſſemblés ainſi pour abréger ſon récit (1). Il ne dit rien de précis ſur le premier ſujet; mais il y a lieu de croire que c'étoit Atlas portant le ciel, fable qu'un grand nombre d'anciens artiſtes ont traitée(2).

poſée de différentes autres fables tirées en partie des anciens poëtes qui ont parlé de la création du monde, & qui ont donné pluſieurs ſens allégoriques à l'hiſtoire d'Atlas. Les poëtes qui ont fait mention de la défaite des Gorgones par Perſée, placent le mont Atlas dans l'Afrique occidentale ; d'autres diſent que cet événement s'eſt paſſé dans le Péloponnèſe, & appliquent le nom d'Atlas aux plus hautes montagnes de l'Arcadie, en ajoutant que c'eſt la fille de ce roi, qui a donné ſon nom au mont Taigete. Enfin, Atlas & ſes filles furent changés en étoiles, & cette métamorphoſe fut pour les poëtes une nouvelle ſource de fictions dans leurs fables.

(1) Επειργασται δε και Ατλας και Ἡρακλεους μονομαχια προς Κυκνον, και ἡ παρα Φολῳ των Κενταυρων μαχη.

(2) Τον πολον, comme il eſt dit ailleurs, ainſi que chez Pauſanias, *L. VI, c. 19, p. 499.*

Le combat d'Hercule avec Cycnus, le fils de Mars, eſt un ſujet qui offre matière à une ſavante exécution : deux héros montés chacun ſur un char de guerre, & ayant chacun un écuyer qui conduit leurs chevaux : Cycnus avec Mars, & Hercule avec Jolas. Ce combat a fourni un des plus beaux morceaux de l'antiquité, ſavoir, *Le Bouclier d'Hercule*, dans lequel on trouve le plus ancien caractère de la poéſie, rendu par les traits les plus frappans & les plus énergiques; de ſorte qu'on peut dire que tout ce poëme n'eſt qu'un tableau. Au reſte, ce combat ſe paſſa en Theſſalie, près d'Iolcos & de Pagaſe, & tenoit par conſéquent à la tradition du pays. Il eſt à croire que l'artiſte qui a fait les bas-reliefs du trône d'Amyclée aura ſuivi la deſcription d'Héſiode. Mais ſi l'on aime à penſer que ce ſujet a été rendu de la manière la plus ſimple, il faudra alors ſe repréſenter Hercule combattant ſeul contre Cycnus. Hercule armé paroît quelque choſe de ſingulier; cependant il eſt toujours décrit ainſi chez Héſiode. Dans un temple d'Hercule, à Lacédé-

mone, ce héros étoit aussi représenté avec une armure (1).

Le combat des Centaures, chez l'hospitalier Centaure Pholus, lequel, par le vin qu'il versoit à ses convives, attira chez lui les Centaures, ses frères, qui, jaloux de la bonne réception qu'il fit à Hercule, lui suscitèrent une querelle, dans laquelle Hercule en tua plusieurs; les autres se dissipèrent en différentes contrées (2). Le lieu de cette fable est placé en partie sur le mont Pelion, & au pied de cette montagne en Thessalie, dans le voisinage des Lapithes, où, en effet, elle doit s'être passée, & en partie dans l'Arcadie. C'est une des plus anciennes fables connues. Les artistes ont toujours beaucoup aimé à représenter le combat des Centaures, qui véritablement est un sujet favorable pour l'art. On le trouve aussi en bas-relief sur des sarcophages & des urnes étrusques, ainsi que sur des vases peints.

---

(1) Pausanias, *L. III, c. 15, p. 244.* On pensoit qu'Hercule s'étoit ainsi armé pour combattre Hippocoon & ses fils.

(2) Apollodor. *L. II, c. 5, p. 104. & seq.* Diodor. *L. IV. c. 12.*

CINQUIÈME CHAMP. *Le Minotaure enchaîné par Théſée.*

PAUSANIAS paroît lui-même étonné de ce que l'artiſte eût repréſenté ainſi Théſée traînant le Minotaure enchaîné & encore vivant. Nous ne pouvons pas décider ſi l'artiſte avoit ſuivi une autre tradition que celle qui eſt connue, ou s'il n'avoit écouté que ſon caprice en traitant cette fable. Pauſanias auroit dû nous dire du moins de quelle manière le Minotaure étoit repréſenté. Kuhnius paroît avoir aſſez bien conjecturé, en diſant que Pauſanias avoit peut-être mal compris ce ſujet : il ſe pourroit que ce fût le taureau de Marathon que, ſuivant la fable connue, Théſée prit vivant, & qu'il offrit enſuite en ſacrifice. Mais cette conjecture tombe d'elle-même, ſi, comme cela paroît probable, les noms de Théſée & de Minotaure ſe trouvoient au-deſſous de ce bas-relief; ſinon elle eſt, au contraire, confirmée par ce que Pauſanias dit de nouveau du Minotaure en parlant du dedans du trône; ce qui offriroit une ſeule répétition du même

ſujet dans cette ſuite de bas-reliefs. Le Minotaure, quoique repréſenté de différentes manières, étoit toujours reconnoiſſable. La plus ancienne repréſentation qui nous en ſoit parvenue eſt celle d'un monſtre moitié homme & moitié taureau; & on lui donnoit auſſi la figure d'un homme avec une tête de taureau (1). Il y a ſur ce Minotaure une infinité de fables, qui toutes diffèrent entr'elles, & qui, ſi je ne me trompe, doivent toutes leur origine à un ancien ouvrage de l'art qu'on voyoit à Enoſſe, ville de Crète. Le labyrinthe, une grande caverne ou grotte ſouterraine, que les voyageurs vont encore voir, & qui, ſans doute, a été agrandie par la main des hommes, contenoit vraiſemblablement une antique ſtatue repréſentant la figure ſymbolique ou allégorique de l'ancien monde. On ſait quel grand nombre de figures il y avoit dans les plus an-

---

(1) Le paſſage connu d'Apollodore, *L. III, 1, 4*, & le *tableau* dans le *Tome I, tab. 5* des *Pitture d'Ercolano*. Winkelmann, dans ſes *Monum. ined. tab. 100*, a donné un vaſe étruſque ſur lequel eſt repréſenté un pareil ſujet.

ciens tems du Hébon (1), d'après lequel on fit, dans la fuite, dans quelques endroits de la Sicile, de la Grande-Grèce & de l'Étrurie, le Bacchus barbu, le fymbole du foleil, un taureau avec la tête barbue d'un homme. Peut-être y avoit-il une pareille ftatue dedans ou près du labyrinthe, dont la fignification & la tradition s'étoient perdues. Les Crétois avoient imaginé un grand nombre de fables touchant l'homme-taureau dont les poëtes & les artiftes furent tirer bon parti. Théfée lui-même eft d'ailleurs repréfenté comme un jeune héros, & fe reconnoît à fes cheveux rafés fur le front; ce que d'autres artiftes n'ont cependant pas obfervé; du moins cela ne fe remarque-t-il pas, autant que je puis me le rappeller, à d'autres repréfentations de ce fujet. Les ftatues de ce héros doivent, au refte, avoir été en plus grand nombre qu'on ne pourroit le penfer d'après celles que nous connoiffons de lui. Sa

(1) Hébon eft une divinité phénicienne qui étoit particulièrement adorée à Naples, ainfi que le Père Martorelli l'a démontré d'une manière favante, dans fon livre *Dell Ant. Colon. in Nap. p. 226, feq. 1. Note du Traducteur.*

ſtatue ſe trouvoit, avec celles de Mercure & d'Hercule, dans tous les Paleſtres, ainſi que l'aſſure Pauſanias (1).

Sixième Champ. *Danſe de Phéaciens & de Démodocus avec ſa Lyre.*

On ne peut douter que ce ſujet ne ſoit pris de l'Odyſſée ; car il eſt à croire que ce poëme étoit déja alors, c'eſt-à-dire, trois ſiècles après la mort d'Homère, aſſez connu pour qu'un artiſte y prît quelque ſujet ; & c'eſt auſſi à-peu-près vers cette même époque que les fils de Piſiſtrate raſſemblèrent les écrits d'Homère, & les apportèrent à Athènes. Il eſt étonnant que Pauſanias ne nous ait point inſtruit comment il a ſu diſtinguer que la danſe dont il parle ſe faiſoit par des Phéaciens ; mais il y a lieu de croire que c'étoit par une inſcription qui ſe trouvoit au-deſſous du bas-relief. On rencontre auſſi dans Homère (2) quelques traits caractériſtiques qui peuvent ſervir à faire reconnoître ce ſujet :

(1) Pauſan. *L. IV, c. 32, pr.*

(2) Odyſſ. *L. VIII, ŷ. 250-385.*

le chantre aveugle Démodocus, qui, au milieu de la place publique de la ville, chante sur sa lyre, en présence des neuf athlothètes & devant le roi Alcinoüs & l'étranger Ulysse, la pantomime des amours de Mars & de Vénus, ou plutôt la danse d'Héleus & Léodamas, fils d'Alcinoüs, qui se jettent l'un à l'autre un balon rouge (1).

SEPTIÈME CHAMP. *L'histoire de Persée & de Méduse.*

HUITIÈME CHAMP. *Hercule qui terrasse le géant Thurius.*

NEUVIÈME CHAMP. *Combat de Tyndare contre Eurytus.*

LE premier de ces sujets est connu, & a été souvent traité par les artistes. Cette fable a été employée par plusieurs

---

(1) On en trouve une description fort pittoresque chez Homère. *Odyss. v. 370-380*, sans qu'on puisse espérer néanmoins d'en former un tableau qui soit passablement bon, ainsi que le comte de Caylus en est enfin convenu lui-même, après plusieurs essais inutiles : *Tableaux tirés d'Homère, p. 185, 6.* Il faut remarquer aussi que ce sujet, de même que la plupart de ceux que le comte de Caylus a voulu traiter, sont peu intéressans & peu agréables pour notre siècle.

poëtes des premiers tems, & a perdu par-là tellement sa forme primitive, qu'on peut à peine en reconnoître aujourd'hui la source & le sens. Le casque de Hadès, qui le rendoit invisible, la protection de Minerve, les talonnières, le Kibisis, sont des inventions de la plus ancienne poésie. Sur un bas-relief du temple de Minerve Chalciœcos, à Sparte, on voyoit des nymphes qui mettoient le casque sur la tête de Persée, & qui lui attachoient les talonnières aux pieds (1). Pausanias ne dit point dans quel moment étoit représenté Persée attaquant ou plutôt surprenant Méduse, & il nous laisse également ignorer les traits caractéristiques des deux autres combats suivans. Hercule, à la vérité, pouvoit rendre l'un reconnoissable; mais de quelle manière se distinguoit le géant Thurius, qui d'ailleurs n'est pas connu? On dira que les géans avoient une figure déterminée, avec des pieds en forme de serpens & couverts d'écailles (2); mais il faut remarquer qu'Her-

(1) Pausan. *L. III, c. 17, p. 251.*
(2) Par exemple, sur le grand bronze d'Antonin

cule a combattu avec plusieurs de ces monstres (1). Si donc le bas-relief ne représentoit qu'un géant quelconque, il y a lieu de croire que c'étoit plutôt un des principaux géans qu'Hercule dompta, tel que Porphyrion ou Halcyonée, ou Ephialte (2). Mais dans la haute antiquité le combat des géans fut le sujet de plusieurs espèces de poëmes, même de l'épopée; & n'est-il pas possible qu'il y ait été question d'un Thurius dont nous n'avons plus aucune connoissance aujourd'hui.

Je n'aurois pas trouvé la moindre trace du combat de Tyndare avec Eurytus, je ne me serois même pas hasardé à dire quel étoit cet Eurytus, si je ne m'étois pas rappellé qu'un des

---

Pie, qui se trouve dans le *Numism. Musei Albani*, *T. I*, *t. 19*. Je remarquerai ici, en passant, que le camée de Farnèse, qui porte le nom d'Athénion, ressemble parfaitement aux médailles en question; circonstance qui pourroit donner matière à réflexion. Ce camée est dans la *Dactyliothèque* de *Lippert*, *Mill III*, *1*, *10*.

(1) Apollodor. *I*, *6*, *1* & 2.

(2) On pourroit croire peut-être que le mot Θουριον est mal écrit, & qu'il faudroit lire : προς Πορφυριωνα. Mais ce nom est, suivant son étymologie & sa signification, très-poétique pour désigner un géant : il veut dire *l'impétueux*, *le belliqueux*.

fils d'Hippocoon, qui chassa Tyndare de Lacédémone, qu'Hercule y rétablit ensuite, portoit ce nom (1). Il est également difficile de dire par quel moyen ces deux héros pouvoient être reconnus. Mais il faut croire qu'en général ce caractère distinctif ne se trouvoit pas dans ces anciens ouvrages de l'art, & que l'on faisoit connoître les différens sujets par des inscriptions qui ont servi à instruire Pausanias de ceux des bas-reliefs dont il est ici question. Il le dit expressément en parlant des figures en bas-relief du coffre de Cypselus, ainsi que des tableaux de Polygnote à Delphes. Si l'on veut se donner une idée de cette manière, si étrange pour nous, d'expliquer les figures des bas-reliefs, on n'a qu'à jetter les yeux sur la *Table Iliaque*, qui appartenoit autrefois à la maison Spagna, & qui se trouve aujourd'hui au capitole (2).

(1) Apollodor. *L. III, 10, 5.*

(2) Elle se trouve à la fin du *Syntagma de Columna Trajana*, de Fabretti, *p. 315*; & l'on en a copié une partie dans le *Bellum & Excidium Trojanum*, de Beger, imprimé en 1699; ouvrage beaucoup plus moderne, sans doute, mais où les bas-reliefs sont rendus parfaitement dans le goût de ces anciens monumens de l'art.

C'étoit

C'étoit un grand ouvrage en ſtuc, composé de trois compartimens, un au milieu & un autre de chaque côté, dont il ne s'eſt conſervé que la moitié; morceau qui, comme monument de l'art, n'a pas un grand mérite, mais qui eſt fort précieux pour l'étude de l'antiquité, ayant été composé d'après les idées de pluſieurs anciens poëtes que nous ne connoiſſons plus (1).

DIXIÈME CHAMP. *Enlèvement des filles de Leucippe.*

L'ENLÈVEMENT d'Hilaïre & de Phœbé, filles de Leucippe, par Caſtor & Pollux, eſt une fable indigène des Lacédémoniens (2). On les reverroit comme des héroïnes, & elles avoient leur temple particulier à Sparte (3). Les artiſtes ont ſouvent employé ce ſujet. Dans un temple de Cérès, à Meſſène, on voyoit les ſtatues des Dioſcures qui enlevoient les filles de Leucippe (4). Cet

(1) Vide Virgil. *Exc. ad Æn. T. II, p.* 227 *& ſeq.*
(2) Théocr. *XXII*, 137. Lycophr. 544. Confrontez les *Remarques ſur Pyndare, Nem. X*, 112.
(3) Pauſan. *L. III, c.* 16, *pr.*
(4) Pauſan. *L. IV, c.* 31, *p.* 358.

enlèvement se trouvoit aussi parmi les autres ouvrages de bronze, & sans doute en bas-relief, qui ornoient les murs du temple de Minerve Chalciœcos, à Sparte (1). Il y a dans la *villa* Médicis, à Rome, un sarcophage sur lequel cette fable est représentée en bas-relief (2). Pausanias parle d'un tableau de Polygnote dans un temple des Dioscures, à Athènes, qui certainement offroit le même sujet (3). Il est malheureux que cet écrivain ne dise rien de la manière dont cet événement étoit traité dans les ouvrages qu'il en cite.

Onzième et douzième Champs. *Bacchus jeune encore est porté au ciel par Mercure; & Minerve introduit Hercule dans l'assemblée des Dieux.*

La première de ces fables a été traitée diversement par les poëtes & les

(1) Pausan. *L. III, c. 17, pr.*

(2) Vide *Monumenti inediti, t. 61.* On doit y remarquer comme quelque chose de singulier les deux figures des angles qui ne servent que d'ornement. Ceci sert aussi à expliquer de semblables figures qu'on trouve sur d'autres bas-reliefs, que les antiquaires avoient coutume de lier à l'action; telles, par exemple, que celles du vase avec les travaux d'Hercule, qui se trouve aussi dans les *Monumenti inediti, n. 64, 65.*

(3) Pausanias, *L. I, c. 18.*

artiſtes. Mercure porte le jeune Bacchus, tantôt à Ino, tantôt à Nyſe, tantôt vers l'Olympe; ailleurs c'eſt Jupiter lui-même qui remplit cet office. Dans le temple de Junon, à Olympie, on voyoit Mercure portant le jeune Bacchus; cet ouvrage, en marbre, qui étoit de Praxitèle (1), avoit ſans doute le même événement pour objet. Une ſemblable ſtatue de Mercure ſe trouvoit dans la place publique de Sparte (2). Dans les *Monumenti inediti* (3) on

---

(1) Pauſanias, *L. V, c. 17.* Ἑρμης λιθου, Διονυσον δε φερειν νηπιον : liſez, φερει.

(2) Pauſanias, *L. II, c. 11, p. 234.*

(3) *Monumenti inediti, t. 54.* Winkelmann fonde principalement ſon explication ſur le bandeau de la tête, & veut y trouver le κρηδεμνον d'Homère. Il eſt même allé plus loin; il a cru reconnoitre auſſi Ino ou Lucothée dans d'autres figures qui ont le même bandeau; cercle vicieux que parcourent communément les antiquaires. Mais tout conſidéré, ce bandeau n'eſt qu'un lien ordinaire qui ſervoit à retenir les cheveux, un διαδημα; tandis que le κρηδεμνον doit avoir été une coiffure, qui, raſſemblée en rouleau ſur le front, formoit un bandeau; mais qui, étant déroulée, pouvoit ſervir de voile. C'eſt ce que nous apprend non-ſeulement Euſtathe, (p. 976, l. 41) qui, à la vérité, ne pouvoit pas mieux connoître que nous ces choſes par Homère; cependant il a trouvé par-ci par-là, quelques éclairciſſemens dans les anciens grammairiens; mais Homère lui-même nous en inſtruit quand il parle de cet ornement de tête. Pour ne pas alléguer quelques autres paſſages, je me contenterai

voit une ſtatue de la *villa* Albani ; laquelle, ſuivant Winkelmann, repréſente Ino tenant le jeune Bacchus ſur le bras. Maffei, dans ſon *Muſeum Etruſcum* (1), a la même fable en vue en parlant d'une ſtatue, ſans doute mal deſſinée, de Mercure, qui, ſuivant Gori, porte une ame qui vient de quitter le corps ; mais c'eſt probablement un jeune Bacchus qu'il tient. L'apothéoſe d'Hercule eſt repréſentée ici dans le ſtyle des poëtes & des artiſtes de la plus haute antiquité, puiſque c'eſt Minerve qui introduit ce héros dans l'aſſemblée des dieux ; car ſuivant les plus anciennes poéſies où il eſt parlé des aventures d'Hercule, c'eſt par le ſecours de cette déeſſe qu'il par vint à exécuter ſes grands travaux. Homère, qui donne auſſi Minerve pour conductrice & pour protectrice à Achille

---

d'en citer un de l'*Odyſſée* α *334*, où Pénélope veut ſe couvrir d'un voile, au moment qu'elle entre dans la ſalle où ſe trouvent ſes pourſuivans : devant ſon viſage, y eſt-il dit, elle tenoit ſon blanc κρηδεμνον. Αντα παρειαων σχομενη λιπαρα κρηδεμνα. Ce même vers eſt répété quelquefois dans la ſuite quand il s'agit d'une pareille circonſtance ; & *Odyſſée* ζ, *100*, lorſque Nauſicaë veut danſer avec ſes compagnes, elles ôtent leur κρηδεμνον.

(1) *T. 38.*

& à Ulysse, paroît plutôt avoir imité en ceci ce qu'on avoit déja dit avant lui, que créé des idées nouvelles (1). Sur le coffre de Cypselus, Hercule étoit représenté terrassant l'hydre, & Minerve lui prêtant du secours (2). On voit ce même combat sur une ancienne patère (3); & c'est ainsi que nous le décrit Hésiode (4), qui fait aussi accompagner Hercule par Minerve dans son combat avec Cycnus (5). Il y avoit à Olympie d'anciennes statues de bois de cèdre doré, que les Mégaréens y avoient données en offrande : entr'autres, un Hercule combattant le fleuve Achéloüs; à côté d'Hercule étoit Minerve qui le protégeoit, selon sa coutume (6). Et l'on voit sur une ancienne patère étrusque (7), l'apothéose même d'Hercule,

---

(1) Il paroit clairement qu'Homère fait ici allusion à d'anciennes fables & à d'anciennes poésies. *Il.* ϑ. *362*, *v. 146. Odyss.* λ. *625.*

(2) Voyez ma *Dissertation sur le Coffre de Cypselus.*

(3) Dempster, *Etrur. reg. tab. 6.* Comparez-y *Mon. Etr. ant. ad gen. sua, &c. in nov. Comment. Soc. Gott. T. IV, P. II, p. 83, note.*

(4) Hésiod. *Theogon. 318.*

(5) *Le Bouclier d'Hercule, 443.*

(6) Pausanias, *L. VI, c. 19, p. 500.*

(7) Dempster, *Etrur. reg. t. 2.*

où à côté de ce héros est Minerve, & près d'elle se trouve une autre figure, qui sans doute est celle d'Hébé. Winkelmann nous a appris à reconnoître Hercule déifié dans le célébré Torse du Belvedère; son entrée dans le ciel a été le sujet d'un tableau d'Artemon (1); & son admission dans l'Olympe est aussi représentée sur un bas-relief avec inscription, lequel appartenoit autrefois à la maison Farnèse (2), & qui se trouve aujourd'hui dans la *villa* Albani (3). Hercule y est assis dans les nues sur sa peau de lion étendue, au milieu de Satyres, qui servent sans doute à indiquer la vie heureuse à laquelle il vient d'être admis; Hébé est à ses côtés, & il tient à sa main une grande coupe à vin. Le diadême dont sa tête est ceinte nous prouve sa déification. Au-dessous, près d'un autel, il y a deux figures de femmes tenant un vase, & dont l'une verse par un entonnoir de

---

(1) Pline, *L. XXXV, 40, 32.*

(2) Cette inscription a déja été publiée par Spon & d'autres; & les figures l'ont été par Gori, *Domi Insc. T. I, tab. 6,* & par Muratori, *Thes. Inscr. T. I, p. 60;* ensuite quelques-unes séparées par Edouard Corsini, *Herculis quies & expiatio. Fol. f. a. & L.*

(3) Winkelmann, *Hist. de l'Art.*

de l'eau dans le feu ; ce qui, ſuivant Corſini, repréſente un ſacrifice d'expiation (*luſtratio*, *expiatio*). Mais il me ſemble que l'artiſte ou le deſſinateur n'a pas ſu aſſez bien ſéparer & diſtinguer les objets : la figure aîlée, ſoit qu'elle repréſente une Victoire, ou une Heure, ou une idée abſtraite perſonnifiée, ne verſe rien dans l'entonnoir, mais elle fait une libation dans le feu ; & le vaſe que tiennent les deux figures ſe trouve placé devant les flammes. Le prétendu entonnoir eſt un flambeau que la prêtreſſe tient de la main gauche, derrière le feu. Cette figure eſt, ſuivant l'inſcription, Admate, fille d'Euriſthée & d'Admate, fille d'Amphidamas, prêtreſſe de la Junon d'Argos. Selon moi, cette Admate fut la première qui rendit à Argos un culte divin à Hercule déifié, & cela par la libation même dont il eſt queſtion ici. Derrière la prêtreſſe on voit un trepied, près duquel eſt un héros qui tient une coupe. Corſini prétend que c'eſt Hercule qui ſe fait purifier de ſon premier homicide qu'il commit en tuant Linus ſon maître ; c'eſt dans le même ſens qu'il rétablit l'inſcription de la baſe,

mais d'une manière arbitraire. Voici, je crois, ce qu'on peut dire que ce bas-relief offre distinctement : Amphitryon, représenté par le héros qui tient la coupe, consacre un trepied à Apollon, au nom d'Alcée, son père, qui, ainsi qu'Amphitryon même, fut honoré comme un héros. Il y avoit beaucoup d'anciennes poésies au sujet d'Hercule (1), ainsi que plusieurs fables, dont un très-petit nombre seulement sont restées en usage parmi les poëtes. L'auteur du monument en question doit avoir été un savant qui a fait exécuter ce bas-relief d'après l'idée de quelque poëte dont les ouvrages ont été perdus (2). Il ressemble parfaitement à un autre qui représente les préparatifs du siège de Troye (3), & qui de même est en bas-relief avec inscription.

---

(1) Ἡρακλεια.

(2) Il est très-probable que le mot Ευρωπη qui se voit au-dessus de ce bas-relief servoit à en expliquer le sujet ; mais que cette inscription ne s'y trouve plus en entier. Cette conjecture paroit confirmée par ce qu'on remarque sur la Table Iliaque, où les poëtes, d'après qui l'artiste l'a exécutée, se trouvent de même nommés.

(3) La Table Iliaque chez Fabretti, *in Columnam Trajanam.* Winkelmann, dans son *Histoire de*

Digitized by Google

Treizième Champ. *Pelée met son fils Achille entre les mains de Chiron pour l'élever.*

L'éducation d'Achille par le sage Chiron nous est connue par les poëtes ; ils semblent avoir donné de l'extension à l'idée d'Homère, qui dit que Chiron apprit à Achille l'art de guérir les blessures (1) ; car autrement c'est Phœnix qui, chez lui, est le gouverneur d'Achille. Suivant ce qui est représenté sur le trône d'Amyclée, il paroît que cette amplification de la

---

l'Art, dit que ces deux ouvrages sont de la même grandeur, du même marbre, & du même style, tant pour le dessin que pour l'exécution. Ainsi la planche de Corsini, qui est beaucoup mieux dessinée, paroît donc fautive, ainsi que Winkelmann l'avoit remarqué lui-même (*Histoire de l'Art*). Mais il nous reste encore une particularité à observer : si ces deux ouvrages se ressemblent si parfaitement qu'on le prétend, l'apothéose d'Hercule ne peut pas être alors en marbre, mais doit être en stuc, puisque la Table Iliaque n'est faite que de cette matière. L'apothéose d'Homère a été trouvée dans le même endroit. Ces trois morceaux sont exécutés dans le même goût ; c'est-à-dire, qu'il y règne une grande érudition grecque, mais sans aucun art, ni dans les formes, ni dans le dessin, ni dans l'ensemble.

(1) Il. λ, 830.

fable dont il eſt queſtion ici remonte à la plus haute antiquité. Il y a plusieurs pierres gravées ſur leſquelles on voit Chiron qui enſeigne à jouer de la lyre à Achille, & ce ſujet ſe trouve ſur un ancien tableau tiré des ruines d'Herculanum (1). Il eſt à croire que le groupe du champ de Mars, dont parle Pline, repréſentoit auſſi cette inſtruction (2). On en trouve chez Apollonius une deſcription fort pittoreſque & fort agréable (3) : au moment que les Argonautes partent de Pagaſe & cinglent devant Pelion, le vieux Chiron les bénit des bords du rivage, en tendant ſes bras vers eux ; à côté de lui Chariclo montre à Pelée le jeune Achille qu'elle tient dans ſes bras. Au reſte, la fable de Chiron, qui eſt fort compliquée, étoit ſans doute fondée ſur quelques anciennes traditions hiſtoriques, & pluſieurs choſes y ont été ajoutées : telle

(1) *Pitt. d'Ercol. T. I, t. 8,* Philoſtrate parle de cette fable d'une manière circonſtanciée, *Heroic. 19, p. 129, & ſeq.* & *II Imagg. 2.*

(2) *Plin. XXXVI, 4, 8. Nec minor quaeſtio eſt, in Septis Olympum & Pana, Chironemque cum Achille qui fecerint, &c.*

(3) Apollon. *I, 555-558.*

eſt, entr'autres, la conſtellation céleſte du Centaure qu'on y a rapportée, quoique cette fable vienne probablement de l'Orient, & qu'elle ait une toute autre origine, qui ſans doute étoit allégorique. Il paroît certain auſſi que ce n'eſt qu'après pluſieurs changemens ſucceſſifs que les Centaures ont été repréſentés de la manière dont on le voit aujourd'hui, & que dans l'origine leur figure n'étoit qu'un ſymbole, une repréſentation allégorique, Dieu ſait de quoi. L'ancienne figure des Centaures ſe voit encore ſur quelques monumens, où ils ſont repréſentés avec le buſte & les bras de l'homme ſur le corps d'un animal (1). Il ſe pourroit bien que Pan & les Satyres n'euſſent auſſi point d'autre origine (2). Pour faire connoître Chiron comme repréſentant la conſtellation céleſte du Centaure, je pourrois citer ici le bas-relief de l'autel de la *villa* Borgheſe, dans lequel Winkelmann

(1) Voyez ce qui eſt dit dans ma *Diſſertation ſur le Coffre de Cypſelus.*

(2) Il y a auſſi des Satyres avec des pieds & une queue de cheval. Voyez *Muſeum Kirch. P. I, p. 47.*

s'eſt donné tant de peine de trouver un Jupiter chaſſeur (1).

Quatorzième Champ. *Céphale eſt enlevé par la déeſſe du jour, à cauſe de ſa beauté.*

La figure que Pauſanias déſigne ici ſous le nom de la *Déeſſe du jour* (2), n'étoit autre choſe que celle de l'aube du jour, d'Eos, ou de l'Aurore (3). Il eſt vraiſemblable qu'elle étoit repréſentée emmenant Céphale ſur ſon char. Cet enlèvement étoit auſſi repréſenté en terre cuite ſur le fronton du portique du Cérimaque (4); & Pauſanias donne également ici à l'Aurore le nom de *Déeſſe du jour* (5). Cette fable prit

(1) *Monum. ined. t. 11.*

(2) Ἡμερα.

(3) Apollod. *I, 9, 4.* Antonin. Liber. *c. 41* & autres.

(4) Suivant la traduction de M. l'abbé Gedoyn, *T. I, p. 10,* ce ſujet étoit repréſenté par des ſtatues en terre cuite placées ſur la voûte du Cérimaque. Le lecteur s'appercevra facilement que ce n'eſt pas ici le ſeul endroit où la traduction françoiſe de Pauſanias diffère de l'interprétation de M. le profeſſeur Heyne. *Note du Traducteur.*

(5) Pauſan. *I, 3, p. 8.* και φερουσα Ἡμερα Κεφαλον,

naiſſance dans l'Attique, & paroît avoir été répétée ſouvent dans les anciennes poéſies & les recueils de fables de ce pays (1).

La fable nous fournit pluſieurs exemples de pareils enlèvemens de jeunes perſonnes des deux ſexes par les dieux & par les déeſſes; & il paroit probable que différentes idées y ont donné lieu.

& il ajoute: que Céphale fut ainſi enlevé, à cauſe de ſon étonnante beauté, par l'Aurore, qui eut de lui un fils, appellé Phaëton : και οἱ παιδα γενεσθαι Φαεθοντα και φυλακα ποιησε του ναου. Ταυτα αλλοι τε και Ἡσιοδος ειρηκεν εν επεσι τοις εις τας γυναικας. Ces mots du milieu : και φυλακα ποιησε του ναου, rendent ce paſſage fort obſcur, & ont exercé pluſieurs critiques. Qu'on conſulte Scheffer, Kuhnius, ainſi que Meziriac, *Comment. ſur les Epîtres d'Ovide, P. I, p. 363.* Suivant moi, ces mots ont été écrits en marge par quelque ſavant, qui aura comparé ce paſſage à un autre de la Théogonie d'Héſiode, *985. & ſuiv.*; de ſorte qu'ils n'appartiennent point au texte, & ne ſont qu'altérer la fable. Ce que Pauſanias dit a été pris d'un tout autre poëme, lequel, à la vérité, a été attribué auſſi par quelques-uns à Héſiode, mais qui différoit néanmoins totalement de ſa Théogonie. Voici le paſſage en queſtion de la Théogonie: « Après Tithon & Emathion, Eos procréa de Céphale Phaëton, ce beau jeune homme que Vénus enleva, & dont elle fit, pour ainſi dire, un dieu en l'établiſſant comme prêtre particulier de ſon temple. (δαιμονα διον.) » Voila une fable tout-à-fait différente, dont l'origine & le ſens ſont inconnus.

(1) Ατθις. Ce titre ſe trouvoit à la tête de pluſieurs autres écrits ſur l'hiſtoire d'Athènes. Le plus ancien que nous connoiſſions eſt celui de Clitodeme.

Je crois qu'en représentant un jeune homme aimé par une divinité, on n'a souvent voulu exprimer par là que sa très-grande beauté (1). Il est vraisemblable que la fable de l'enlèvement de Céphale par la déesse du jour n'avoit même pas d'autre objet ; mais l'idée de la déesse du jour ou de l'Aurore aura sans doute exalté l'imagination du poëte : Céphale fut emmené par Eos en Syrie, parconséquent en Orient, & c'est là qu'il eut d'elle Tithon (2).

---

(1) Tel, par exemple, que de Ganymède, de Pelops, &c.; & cela doit même être appliqué à l'enlèvement de Clitus, (*Odyss. o, 350, 351.*) & de Tithon par l'Aurore.

(2) Apollodor. *III, 13, 3.* Ici Phaëton est fils de Tithon, & c'est de lui que descend Cinyre, qui, de l'Assyrie, se rendit à Chypre, & y bâtit Paphos. Il paroît clairement que les fables de l'Orient se trouvent par-tout mêlées ici. Il est facile de s'appercevoir que la fable de l'enlèvement d'Orion par l'Aurore, & qui, dans la suite, fut tué à coups de flèches par Diane, doit son origine à la constellation qui porte son nom : comme elle disparoît à la pointe du jour, on pouvoit bien dire qu'elle étoit enlevée par Eos. *Odyss. ε. 121.* L'explication des allégories d'Homère par Héraclide (*p. 492. Gal.*) qui prétend que par l'enlèvement fait par l'Aurore, il faut entendre la mort prématurée des jeunes gens, en fondant son idée sur l'usage d'enterrer les morts vers l'aube du jour, nous fait connoître un grammairien bel esprit ; & jusqu'à ce jour je n'ai trouvé aucun indice qui puisse m'engager à croire que, pour désigner une mort prématurée, les anciens aient employé

Quinzième Champ. *Les Dieux honorent de leur préſence & de leurs bienfaits les noces d'Harmonie.*

Ce ſujet a été peu traité. Toute cette fable paroît ne devoir ſon origine qu'à une idée poétique, pour illuſtrer le mariage de Cadmus & d'Harmonie, ainſi que cela eut lieu aux noces de Thétis & de Pelée (1). Dans la ſuite des tems, les poëtes ont beaucoup étendu & embelli cette fable. Les Dieux paroiſſent à la fête nuptiale, & y apportent des pré-

---

ſymboliquement les enlèvemens par l'Aurore. Winkelmann s'eſt trop fié à ſa mémoire quand il a attribué cette fable à Homère ; il pouvoit plutôt donner ce ſujet comme propre à faire une nouvelle allégorie. Cette manière d'enterrer à l'aube du jour n'a proprement rapport qu'à la dépoſition des cendres, puiſque c'étoit le ſoir qu'on brûloit le corps, qui ſe conſumoit pendant la nuit ſur le bûcher. *Il. ω. 785. Æn. XI, 210 ;* uſage très-naturel que les circonſtances mêmes devoient indiquer, ſans qu'il fût néceſſaire d'y chercher aucune cérémonie myſtérieuſe.

(1) Sujet dont le poëte a tiré un bon parti ; car le char & les armes d'Achille étoient des ouvrages de Vulcain, qui en fit préſent à ſon père. *Il. π. (XVI.) 867, & ρ (XVII.) 195. σ, (XVIII.) 84 ;* & les chevaux d'Achille, qui avoient été donnés à Pelée par Neptune. *Il. ψ (XXIII.) 277, 278* y appartiennent ſans doute auſſi. Voyez encore *Il. ω. 59.* & ſuiv.

fens qui font offerts de différentes manières. Le plus connu de ces préfens eft le collier de Minerve qui caufa le malheur de tous ceux qui le portèrent (1). Winkelmann a cru trouver la fête nuptiale de Cadmus & d'Harmonie dans la Noce Aldobrandine (2).

SEIZIÈME CHAMP. *Achille combat contre Memnon.*

CETTE fable eft connue (3). Memnon qui conduifit aux Troyens des troupes auxiliaires de la part des peuples, probablement leurs voifins du côté de l'Orient, (ce qui le fit nommer fils de l'Aurore) tua dans le combat Antiloque, fils de Neftor ; enfuite il combattit contre Ajax, & puis contre Achille, qui le vainquit. Dans la defcription que je fais de ce feizième Champ, j'ai fuivi la narration

(1) Apollodor. *III, 4*, 2. Diodor. *V, 49*. On trouve ce conte délayé jufqu'à la fatiété dans Nonuus *Dionys. V, 125*, & fuiv.

(2) Winkelmann, *Hiftoire de l'Art. Monum. incd. p. 60*. On ne peut au refte rien dire de pofitif fur ce fujet.

(3) Vide *Excurf. XIX ad Æn. Virgil. I. 489.*

narration de Dictys (1) ; car ailleurs ce sujet est rapporté d'une autre manière. Chez Quintus Calaber, par exemple (2), Achille perce de son épée le sein de Memnon. Suivant Darès, il lui porta plusieurs blessures. Sur le bas-relief, appelé la Table Iliaque, il paroît qu'Achille enfonce son javelot de côté dans la gorge de Memnon, au moment que celui-ci tue Antiloque (3).

DIX-SEPTIÈME CHAMP. *Hercule châtie Diomède, roi de Thrace.*

DIX-HUITIÈME CHAMP. *Hercule tue Nessus auprès du fleuve Evéne.*

LA seconde de ces fables se trouve plus souvent représentée sur les anciens ouvrages de l'art, que la première, qu'on ne rencontre, pour ainsi dire, que sur les monumens où il y a d'autres travaux d'Hercule; comme, par exemple, sur les portes du temple de Jupiter à

(1) Dictys Cret. *IV, 6 : Tum Achilles — pergit contra & nudatum scuto hostis jugulum hasta transfigit.*

(2) Quintus, *II, 541, seq.* Dares, *c.* 23.

(3) *Tabula Iliaca*, chez Fabretti, *De Columna Trajana*, *n.* 83. Comparez-y Fabretti, *p.* 351.

Olympie (1). Le Centaure eſt ſouvent repréſenté enlevant lui-même ſur ſon dos Déjanire, qu'il veut porter au-delà du fleuve de l'Etolie. Hercule l'atteint ordinairement d'une flèche; quelquefois néanmoins il le frappe d'un javelot ou d'un dard (2). Winkelmann a cru voir ſur une pierre gravée du cabinet de Stoſch, les chevaux de Diomède qui dévorent un homme (3). Suivant lui, le jeune-homme, placé ſur une eſpèce de treteau peu élevé, c'eſt Abdère, le favori d'Hercule, & la figure qu'on apperçoit derrière lui, c'eſt Diomède tenant un ſceau. Il faut convenir que ce roi célébre & barbare fait ici une pauvre figure, & que les chevaux ne paroiſſent pas non plus avoir envie de dévorer le jeune-homme. La fable d'Abdère n'a d'ailleurs aucun rapport avec ce qui eſt repréſenté ſur la pierre en queſtion : c'eſt lui qui tint les chevaux pendant qu'Hercule combattoit contre les Biſtoniens & contre Diomède; & il eut le malheur d'être

(1) Pauſanias, *V, 10, ſeq.*
(2 Par exemple, ſur un vaſe chez Paſſeri, CCLII.
(3) *Monumenti inediti*, n. 68.

faiſi par les chevaux (1). Cependant il faut croire que, dans cette circonſtance, il ne ſe trouva pas ſi commodément étendu ſur un échafaud. Gravelle, quoiqu'il ait donné un fort mauvais deſſin de cette pierre, en a, ſelon moi, mieux deviné le ſujet (2), quand il dit quece ſont les chevaux d'Achille qui regrettent leur maître placé ſur un bûcher. Il me ſemble néanmoins plus vraiſemblable que c'eſt le corps de Patrocle, dont les chevaux d'Achille ſentirent ſi vivement la perte (3). L'artiſte, qui ſans doute n'étoit pas fort habile, ſemble avoir raſſemblé ici tout ce qui a rapport à cet événement : le corps de Patrocle eſt étendu tout de ſon long; les chevaux ſont touchés de ſa mort; & la figure qui tient un vaſe eſt peut-être Achille lui-même, ou du moins quelqu'un de

(1) Apollodor. *II, 5, 8,* que Winkelmann cite lui-même; & le tableau chez Philoſtrate, *Icon. II, 25*, eſt de même tout-à-fait différent, malgré la reſſemblance que Winkelmann prétend y remarquer. Mais il ne faut pas être étonné de trouver une douzaine de citations fauſſes ou controuvées de ſuite chez cet écrivain.

(2) Gravelle, *Pierres gravées, T. II, t. 55*; & le Comte de Caylus, *Recueil, T. VI, pl. 36*, 2.

(3) *Il. ρ, 426, ſeq.*

ſa ſuite qui apporte de l'eau pour laver & purifier le corps de Patrocle (1).

Dix-neuvième Champ. *Mercure amène les trois Déeſſes pour être jugées par Pâris.*

Cette fable eſt ſi connue qu'elle ne demande aucune explication.

Vingtième Champ. *Adraſte & Tydée terminent la querelle d'Amphiaraüs avec Lycurgue, fils de Pronax.*

Je n'ai trouvé dans aucun écrivain la moindre choſe touchant ce combat. Il doit appartenir au tems de la première guerre contre Thèbes ; & il en a ſans doute été parlé dans les poëtes qui ont chanté l'expédition des ſept chefs réunis. Il ſe pourroit qu'il s'agit ici d'un combat ſingulier dans un des jeux publics, où ces deux héros, animés l'un contre l'autre, en vinrent aux mains. On rencontre d'autres événemens de cette nature dans les poëtes ; par exemple,

(1) Hom. *Il.* ς, 343. *ſeq.*

chez Stace, (*Theb. VI.* 807, 813.) Parmi les defcendans d'Eole, on trouve Talaus, qui eut pour fils Pronax, le père du Lycurgue dont il eft ici queftion. Amphithéa, fœur de Lycurgue, fut la femme d'Adrafte, & voilà fans doute pourquoi celui-ci chercha à faire terminer un combat dans lequel fon beau-frère fe trouvoit engagé (1).

VINGT-UNIÈME CHAMP. *Junon arrête fes regards fur Io, fille d'Inachus, déja métamorphofée en vache.*

VOICI encore une fable généralement connue, & qu'on trouve fur quelques ouvrages de l'art. Pline dit que le peintre Nicias fit une Io (2). Cette fable eft une des plus anciennes de la Grèce, & doit fans doute fon origine à la repréfentation fymbolique de la lune par une tête de femme avec des cornes de bœuf (3). L'amour que Jupiter lui porta, & la jaloufie de Junon

---

(1) Voyez Apollodor. *I, 9, 13.* Sur Pronax, père de Lycurgue, voyez Ælien, *V, H. IV, 5.*

(2) Plin. *XXXV, 40, §. 28.*

(3) Il y avoit une pareille figure de Luna à Elis. Voyez Paufanias, *VI, 24, p. 514, C.*

étoient des images allégoriques pour rendre l'idée de l'atmoſphère ou de la région d'air qui entoure la terre, dont Junon étoit, dans le principe, le ſymbole.

Dans la ſuite les Grecs confondirent cette fable avec celle d'Iſis & avec l'image de cette déeſſe. Dès les plus anciens tems on reçut à Argos quelques images ſymboliques & quelques fables de l'Orient, parmi leſquelles ſe trouva celle d'Io. Au commencement cette image ſymbolique étoit une figure de femme avec des cornes de vache (1); mais dans la ſuite des tems les Grecs la changèrent en une vache complette ; & c'eſt de cette manière que la fable des amours de Jupiter & d'Io prit naturellement naiſſance.

VINGT-DEUXIÈME CHAMP. *Minerve échappe à Vulcain qui la pourſuit.*

ON s'apperçoit facilement que ce ſujet appartient à l'hiſtoire d'Erichthon, une des plus ſingulières fables de la

(1) Herodot. *II*, *41*.

classe de celles qui doivent leur origine à une étymologie puérile (1).

L'occasion dont profita Vulcain pour faire des avances malhonnêtes à Minerve est différemment racontée. Suivant les uns, Minerve alla commander elle-même ses armes chez Vulcain (2); d'autres rapportent qu'il avoit prié Jupiter de lui accorder Minerve, soit lorsqu'il détacha Junon du siége auquel il avoit enchaîné cette déesse (3), soit lorsqu'il forgea les foudres de Jupiter; car cette fable est aussi traitée de cette manière (4). La narration suivante est moins connue. Vulcain doit avoir demandé Minerve à Jupiter, au moment même de la naissance de cette déesse, pour récompense de ses services, comme ma-

(1) Le nom d'Erichthon dérive de ἔριον la laine & de χθών. C'est ce nom qui a donné naissance à toute cette fable, qui ne mérite pas d'être répétée ici. On y a aussi ajouté le serpent ou le dragon qui étoit à la statue de Minerve, & auquel on appliquoit également le nom d'Erichthon. Voyez Pausanias, *I, 24, p. 58.* On auroit pu trouver une autre tournure pour cette fable, si l'on avoit fait dériver le nom de ἔρις. Voyez *Hygin. F. 166.* Fulgent. *Mythol. II, 14.*

(2) Apollodor. *III, 13, 6.*

(3) Voyez plus bas où il est parlé du champ dixième de l'intérieur du trône.

(4) Fulgent. *Mythol. II, 14.*

trone (1) ; & par-là ce dieu ne hafarda certainement pas peu. Selon Euripide, Vulcain avoit déclaré lui-même fon amour à Minerve (2) ; ce qui auroit été, fans doute, le meilleur moyen, fi d'ailleurs il avoit fu fe rendre agréable à la déeffe ; mais malheureufement elle fe défendit armée de toutes pièces contre le pauvre Vulcain. Cependant ce dieu a pu éprouver une plus grande mortification encore, fi, comme on le raconte, Minerve lui ayant été accordée légitimement, difparut hors de fon lit avant qu'il s'en doutât (3) ; aventure qui reffemble beaucoup à celles des *Mille & une nuits*. Les différentes manières dont cette fable a été traitée font une preuve qu'elle a paffé par plufieurs mains. Elle eft d'ailleurs très-ancienne ; & fi l'on admet qu'Erichthon, qui, fuivant l'ancienne poéfie, étoit fils de Vulcain & de la Terre, élevé par Minerve, eft le fils même de

---

(1) *Etymolog.*, dans Ερεχθεῖν.

(2) Hygin. *Aftronom.*, *II*, *13*, d'Euripide ; peut-être de fa tragédie intitulée *Erechthée*, qui eft perdue.

(3) Antigonus, *Hift. Mirab. c. 12.*

Minerve, Vulcain doit ſans doute être regardé comme ſon père ; ce qui paroît confirmé par les ſtatues de ce dieu & de cette déeſſe, placées l'une à côté de l'autre dans le temple de Vulcain au bout du Céramique (1) Le reſte de cette fable eſt fondée ſur la modeſtie virginale de Minerve.

VINGT-TROISIÈME CHAMP. *Hercule qui combat l'Hydre.*

VINGT-QUATRIÈME CHAMP. *Hercule amene le Cerbère des enfers.*

DEUX fables connues, qu'on trouve ſur des anciens monumens.

VINGT-CINQUIÈME CHAMP. *Anaxias & Mnaſinoüs montés ſur des chevaux.*

ANAXIAS & Mnaſinoüs étoient fils de Caſtor & de Pollux, qui les eurent d'Hilaïre & de Phœbé, filles de Leucippe, dont l'enlèvement étoit repréſenté ſur le dixième champ du trône d'Amy-

(1) Pauſanias, *I. 14. p. 36.*

clée. Ces deux coufins germains étoient donc auffi repréfentés à cheval, & on les voyoit de cette manière avec leurs pères, Caftor & Pollux, pareillement montés fur des courfiers, dans un temple des Diofcures, à Argos (1).

Vingt-sixième Champ. *Mégapenthe & Nicoftrate, tous deux fils de Ménélas, montés fur le même courfier.*

Pausanias n'ajoute ici aucun éclairciffement. Mégapenthe & Nicoftrate étoient tous deux fils de Ménélas, mais ce Roi les avoit eus d'une efclave (2). Après la mort de leur père, ils chaffèrent Hélène, qui fe réfugia à Rhodes, du moins fuivant la tradition des Rhodiens (3).

Vingt-septième Champ. *Bellérophon tue la Chimère.*

Cette fable nous eft affez connue par ce qui en eft dit dans Homère &

(1) Paufanias, *II*, 22, *p.* 161, où il eft dit *Anaxis*, foit par une erreur de copifte, ou d'après un différent dialecte.

(2 Apollodor. *III*, 10, 1. Paufanias, *II*, 18, *p.* 131. Odyff. *IV*, 11, où le fcholiafte rappelle que, fuivant d'autres écrivains, Nicoftrate étoit le fils d'Hélène. Voyez auffi Euftathe.

(3) Paufanias, *III*, 19, *p.* 259.

dans Pindare (1). Je ne me rappelle pas d'avoir vu cette fable repréſentée ſur aucun monument ancien, ſi ce n'eſt ſur quelques pierres gravées qu'on trouve dans la *Dactyliothèque* du profeſſeur Lippert. Sandrardt (2) parle, à la vérité, d'une figure de Bellérophon, découverte à Arezzo, en 1554, & qui doit ſe trouver dans le palais du Grand Duc à Florence. Mais le bon Sandrardt entend par-là la Chimère étruſque connue, qu'on voit, en effet, dans la galerie du Grand Duc (3).

VINGT-HUITIÈME CHAMP. *Hercule chaſſe devant lui les bœufs de Géryon.*

FABLE connue, & dont la repréſentation ne demande aucune explication.

Sur le bord ſupérieur du trône, dit Pauſanias, après avoir parlé des bas-

(1) Homère, *Il.* ζ (*VI.*) 152 *ſeq.* Pindar. *Olymp. XIII.* 88 *ſeq.* Apollodor. *II*, 3.

(2) *Teutſcher Academie*, *Vol. II*, *préface*, *p.* 4. Cela a été répété de même, & le ſens en a été changé dans la nouvelle édition de ce Livre, *Vol. III*, *Liv. II*, *p.* 13.

(3) On en trouve la gravure dans Dempſter. *Etrur. reg. t.* 22. *Muſeum Etruſc. t.* 155.

reliefs dont nous venons de faire mention, on voit les Diofcures à cheval, l'un d'un côté, l'autre de l'autre; audeffous des chevaux font des fphinx & des bêtes féroces qui fe redreffent; favoir, un léopard qui attaque Caftor, & une lionne qui veut fe jetter fur Pollux. Tout au haut du trône, (fans doute au milieu & entre les deux extrêmités) Bathyclès a repréfenté une troupe de Magnéfiens qui danfent : ce font ceux qui l'avoient aidé à faire ce trône.

Les Diofcures font ordinairement repréfentés à cheval, & font affez connus par les deux dompteurs de chevaux qu'on voit à Monte-Cavallo & fur la place du Capitole, à Rome. Ce que le trône d'Amyclée offre en ceci de particulier, ce font les deux bêtes féroces qui attaquent les fils de Tyndare. Peut-être n'eft-ce qu'une idée de l'artifte, pour mieux grouper fes figures; mais il fe pourroit auffi qu'il y ait eu anciennement une tradition fuivant laquelle ces deux héros doivent avoir combattu avec des lions & des panthères. Il y avoit des lions dans l'ancienne Grèce; mais il ne s'y trouvoit point de panthères, &

l'on n'y a connu ces animaux que lorſque la fable de Bacchus paſſa de l'Inde en Grèce. Sur le coffre de Cypſelus, on voyoit repréſenté une Diane conduiſant une panthère & un lion. On s'apperçoit, au reſte, clairement que le but de Bathyclès a été de décorer de la manière la plus convenable la partie ſupérieure du trône par des figures. Une danſe telle que celles de l'ancienne Grèce étoit fort propre pour cela; & l'on ne peut que louer l'artiſte d'avoir choiſi pour cet effet ſes compatriotes, qui l'avoient aidé dans ſon travail. Nous parlerons plus bas des Magnéſiens.

L'entrelacement des bras en uſage dans cette danſe formoit un groupe naturel, dont je pourrois donner une idée plus exacte par des exemples, ſi cela étoit néceſſaire. Je me rappelle ici un morceau remarquable qui ſe trouvoit dans la collection des bronzes du collège romain (1). C'eſt un vaſe ou plutôt un coffret de bronze, à trois pieds, & ſon couvercle, ſur lequel on voit trois figures debout qui danſent

(*Muſeum Kircker. T. I, tab.* 1—10.

en ſe tenant embraſſées ; ſavoir, un jeune-homme avec une draperie brodée, & une boule pendue au col, entre deux faunes. Les éditeurs du *Muſeum Kirker* penſent reconnoître ici le père de Dindia Macolnia, laquelle, ſuivant une inſcription qui ſe trouvoit ſur ce coffret, l'avoit conſacré (1). Mais ce monument a été tout-à-fait mal expliqué par les éditeurs du livre en queſtion, & il mérite bien que nous en donnions ici une courte deſcription.

Ce coffret de bronze a deux palmes un pouce & demi romains de hauteur, ſur un palme ſept pouces & demi de diamètre ; il fut trouvé, il y a quelques an-

(1) L'inſcription ſe trouve ſur une bandelette qui ſert de baſe. Par devant on lit : *Novios Plautios med. Romai fecid.* , & par-derrière : *Dindia Macolnia filia dedit.* Tout, juſqu'aux caractères mêmes, prouve que cette inſcription eſt d'une haute antiquité ; auſſi les Bénédictins la citent-ils comme un exemple des plus anciens caractères. Voyez *Nouveau Traité de Diplom. T. II, Pl. XXIV, 2*, où elle eſt plus correctement deſſinée que dans le *Muſeum Kirker.* Ce coffret fut trouvé à Preneſte ; l'inſcription eſt en latin ; l'artiſte porte un nom romain ; ce qui vient à l'appui de ce que j'ai dit ailleurs ; que la plupart des monumens qui paſſent pour étruſques, ſont, en général, de l'ancien ſtyle italien, & particulièrement latin.

nées (avant 1763), dans l'emplacement de l'ancienne ville de Prenefte. Il eft pofé fur trois pieds en forme de griffes, qui portent fur des têtes de crapaud. Le haut de ces pieds eft orné d'un ouvrage en bas-relief, repréfentant trois figures, dont l'une reffemble à un jeune Hercule; à côté duquel il y a une figure juvénile avec des aîles au dos, & un jeune héros, affis nud, à l'exception d'un manteau qui lui eft attaché par une agraffe fur la poitrine. Comme ces figures n'ont d'ailleurs rien de caractériftique, ce feroit prendre une peine inutile que de vouloir les expliquer. Sur le coffret même il y a trois champs d'un travail cifelé : les deux des côtés contiennent des ornemens, une chaffe & des feuillages, &c. ; mais le champ du milieu offre un fujet favant ; favoir, la defcente des Argonautes chez les Bebrices, où Amycus défie un des héros au combat du cefte, & fe trouve vaincu par Pollux. Dans le *Mufeum Kirker.* cela forme trois gravures, dont les parties font fort mal divifées & fort mal placées : c'eft dans la troifième gravure que commence réellement le fujet repréfenté fur ce coffret,

en allant de la gauche à la droite (1). Voici quelle eſt cette fable.

Pollux, vainqueur d'Amycus, l'attache à un arbre ; car telle fut une des manières de raconter cet événement (2), qui reſſemble beaucoup à la fable d'Apollon & de Marſyas ; mais il n'eſt pas dit qu'Amycus ait été traité auſſi cruellement que Marſyas le fut par Apollon. Apollonius & d'autres prétendent qu'Amycus fut tué dans le combat même par Pollux (3). C'eſt à un laurier qu'Amycus fut attaché, & parcon-

(1) Voyez *t. 8, p. 35*, qui repréſente le principal ſujet ; après quoi ſuit *t. 6, p. 27*, & enſuite *t. 7, p. 31*.

(2) C'eſt ainſi que le rapportent Epicharme & Piſandre chez les ſcholiaſtes d'Apollonius II, 98. Ce premier, philoſophe pythagoricien & poëte comique, a écrit une comédie intitulée *Amycus*. Piſandre eſt l'auteur d'un poëme épique qui a pour titre : Ἡρακλεια Voyez *Exc. I. ad Virgil. Æn. II, p. 234.*

(3) Apollon, *II*, *94-96*. Valer. Flacc. *VI*, *309*. Orph. *v. 663*. Apollodor. *I, 9*, §. *20*, le fait auſſi mourir dans le combat du ceſte ; mais dans Pollux il y a πληξας κατα τον αγκωνα κτεινει. C'étoit ſans doute un événement ſingulier que de voir un homme mourir ſur la place d'un coup qu'il avoit reçu ſur le coude ou ſur le bras. Mais ce n'eſt pas-là non plus ce qu'Apollodore dit ; il a écrit : κατα τον αυχενα ſur la nuque du col, & c'étoit l'endroit dangereux ſur lequel on tâchoit de porter le coup, *qua primo cervix committitur artu.* Théocrite, *XXII, 103-129*, a différemment traité ce ſujet.

féquent

féquent au même qu'on faifoit voir dans des tems poftérieurs, & dont on racontoit plufieurs circonftances fabuleufes ; c'étoit auffi à ce même arbre que doit avoir été attaché le vaiffeau des Argonautes (1). Pallas, qui, dans l'ancienne fable, eft la compagne conftante des héros, eft repréfentée auprès de l'arbre. Une figure qui plane au-deffus avec des *vittae* ou bandelettes & un diadême eft le génie de la victoire, qu'on trouve peint fur plufieurs vafes étrufques. On voit couchée par terre la figure affez mal deffinée d'un homme, qui tient à la main une chauffure & un vafe : les poëtes parlent d'efclaves qui apportent le cefte (2) ; & il fe pourroit que l'artifte ait voulu en repréfenter un ici. A côté de Pallas eft un héros, & près d'eux eft une figure juvenile affife avec une couronne de laurier, que l'auteur Italien prétend être Apollon ; mais ce n'eft qu'un jeune héros. On fait que les Argonautes célébrèrent

(1) Apollon. *II*, *159*, *feq*. & au même endroit le fcholiafte. Plin, *XVI*, *44*, *f*. *89*.
(2) Apollon. *II*, *51*. Valer. Flacc. *IV*, *254*.

la victoire de Pollux, & qu'ils firent des couronnes de laurier de l'arbre dont nous avons parlé plus haut (1); sans quoi l'on pourroit croire que c'est le devin Mopsus qui se trouvoit parmi les Argonautes. A la droite on voit le vaisseau des Argonautes. On doit se figurer ce navire comme présentant la poupe vers la terre, à laquelle il est attaché par une corde. La proue est tournée du côté de la mer, & se trouve cachée par le rivage garni de rochers. Le gouvernail est retiré, & les échelles sont posées pour la descente à terre. Sur le vaisseau même, & tout autour, sont plusieurs héros : l'un dort, l'autre est assis dans l'inaction, trois autres sont occupés. Plus loin on voit la fête qui suivit le combat, & qui dura toute la nuit (2). Un des héros boit dans une coupe sur laquelle sont des figures en bas-relief; près de-là est assise une espèce de Silène. On peut regarder cet exemple comme propre à prouver que les anciens artistes employoient une bacchanale tou-

---

(1) Apollon. *II*, 159. Valer. Flacc. *IV*, 333.
(2) Apollon. *II*, 155. Valer. Flacc. *IV*, *333-343*.

tes les fois qu'ils avoient à repréſenter un divertiſſement ou une fête. Ce n'eſt ici qu'un maſque de Silène ; & ces maſques étoient en uſage dans les bacchanales ; voilà pourquoi les artiſtes s'en ſervoient comme d'un emblême, pour faire connoître que leurs ouvrages repréſentoient des fêtes joyeuſes, ſans qu'ils vouluſſent indiquer préciſément que Silène & les Satyres ſe trouvaſſent réellement à la fête. Ceci nous donne, à ce qu'il me paroît, l'explication de pluſieurs ſujets qu'on voit peints ſur d'anciens vaſes. L'artiſte de ce morceau y a placé une ſource : c'eſt le mufle d'un animal qui jette de l'eau ; ce qui, à la vérité, eſt contre le coſtume, quoique la ſource d'eau convienne à la fable, & qu'il en ſoit fait mention chez les poëtes (1). Aux deux extrêmités ſont auſſi placés quelques héros, dont l'un a des aîles ; c'eſt ſans doute un des fils de Borée ; ſavoir, Zétès ou Calaïs, qui ſe trouvoit parmi les Argonautes. Un autre jeune héros eſt couché par terre ; l'ar-

(1) Theocrit. *XXII, 37, & ſeq.*

tiſte lui a donné, contre le coſtume, une boulle (1).

Dans le coffret ſe trouvoit une patère (qui y appartenoit (2)) ſur laquelle Pollux eſt repréſenté debout, & Amycus aſſis, ayant l'une & l'autre les mains armées du ceſte ; derrière eux eſt une déeſſe. Les deux héros ſont déſignés par les noms de *Poloces* & *Amuces*, & la femme par celui de *Loſna*. L'éditeur du Muſée de Kircher va chercher en Paleſtine l'explication de ce ſujet, & veut y trouver la ville de Libna de la tribu de Juda. Il faut croire que ce mot a été mal gravé, & qu'il doit ſignifier *Luna* (3). On pourroit également prendre cette femme pour Junon, la grande protectrice des Argonautes, s'il n'y avoit pas une demie-lune au-deſſus de la figure. Il me feroit difficile de dire quelle ſignification la lune

(1) L'auteur italien dit que le plus vieux de ces héros eſt Saturne, & que le plus jeune repréſente le père de Dindia Macolnia.

(2) Voyez *t. 10, p. 39*.

(3) *Louna*. Les deux autres noms nous prouvent également que hors de Rome il y avoit différens

peut avoir ici ; il ſe pourroit qu'elle ait rapport à quelqu'ancienne fable qui nous eſt inconnue ; mais il ſeroit poſſible auſſi qu'aucune raiſon n'eût déterminé l'artiſte à faire uſage de ce croiſſant.

Mais retournons au trône d'Amyclée dont il nous reſte à examiner les bas-reliefs du dedans, en commençant du côté des Tritons. Pauſanias parle ici de pluſieurs autres ſujets, que nous pouvons ſuppoſer de même avoir été partagés en différens champs.

PREMIER CHAMP. *Le ſanglier de Calydon eſt pourſuivi par des Chaſſeurs.*

CETTE Fable ne demande aucune explication ; nous remarquerons ſeulement que le ſujet en étoit repréſenté avec toutes ſes circonſtances en bas-relief ſur le fronton du temple de Minerve Aléa, à Tégée (1).

---

dialectes de la langue latine, & que ce qu'on prend pour de l'étruſque, n'eſt en grande partie que de l'ancien latin. Conſultez à ce ſujet le *Commentar. Soc. Gotting. T. IV, P. II, p. 82, 83.*

(1) Pauſanias, *VIII, 45.*

SECOND CHAMP. *Hercule qui tue les fils d'Actor.*

Il eſt difficile de s'imaginer comment ce combat ait pu être aſſez caractériſé pour ſavoir que ce fut celui des fils d'Actor, à moins que l'artiſte n'eût repréſenté les deux frères attachés corps-à-corps par une conformation de naiſſance, ainſi que nous les repréſente la fable (1). Hercule, dans ſon expédition contre Augias, roi d'Elide, trouva une réſiſtance inattendue dans Ktéatus & Eurytus, fils d'Actor, qui étoit le frère d'Augias & de Molione; ce qui leur a fait donner par les poëtes les noms d'Actorides & de Moliones; (Homère les appelle les deux Moliones) quoiqu'ils ſoient auſſi quelquefois regardés comme fils de Neptune. Hercule, qui fut averti de leur deſſein, & qui ſavoit qu'ils devoient ſe rendre aux jeux iſthmiques, alla les attendre auprès de Cléone, & leur dreſſa une embuſcade.

---

(1) διφυεῖς Apollodor. *II*, 7, 2. *Il.* λ. 708; ainſi que le ſcholiaſte & Euſtathe.

où ils périrent (1). C'eſt de cette manière que ce combat étoit repréſenté ici.

Troisième Champ. *Calaïs & Zétès défendent Phinée contre les Harpies.*

Ces deux fils de Borée devoient ſe reconnoître facilement par leurs aîles ; & les harpies étoient d'une figure déterminée, dont Virgile nous a donné la deſcription. Dans le principe ces monſtres ne ſignifioient ſans doute autre choſe que certains tourbillons de vent, fort communs dans la mer qui ſépare l'Aſie de la Grèce. Dans la ſuite des tems les poëtes s'en ſervirent comme d'une machine poétique (2). Le ſort malheureux de Phinée eſt une épiſode connue des aventures des Argonautes (3).

---

(1) C'eſt une fable connue ; voyez Homère à l'endroit indiqué ; Apollon. *II*, *7*, 2. Pindar. *Ol.* χ. *33. ſeq.* Pauſan. *V*, *1*, 2.

(2) Comparez *Exc. VII. ad Æn. III.*

(3) Par exemple, chez Apollon. *II*, *263. & ſeq.* Apollodor. *I*, *9*, 21.

Quatrième Champ. *Théſée & Pirithoüs enlèvent Hélène.*

Thésée a ſur tous les monumens une figure déterminée, &, par ce moyen, le reſte de la fable étoit facile à deviner. Cet enlèvement d'Hélène, antérieur à celui de Pâris, malgré les objections auquel il peut-être ſoumis comme fait hiſtorique, eſt néanmoins une fable connue (1); de même que celle de ſa délivrance par ſes frères Caſtor & Pollux.

Cinquième Champ. *Hercule étrangle un lion.*

Sixième Champ. *Apollon & Diane percent Tityus de leurs flèches.*

Si l'on n'admet point que ce champ ait eu ſon inſcription, il n'eſt pas poſſible de dire pourquoi Pauſanias n'auroit pas auſſi bien penſé ici à la fable d'Orion, qui eut le même ſort que Tityus. Ce

---

(1) Plutarque dans la *Vie de Théſée.*

Tityus, fils de la Terre, nous eſt déja connu dans Homère (1), par la punition qu'il éprouve dans les enfers : il eſt étendu tout de ſon long par terre, dit ce poëte, & deux vautours lui dévorent les entrailles. Le crime qui lui mérita ce châtiment étoit repréſenté au trône d'Amyclée : il chercha à violer Latone; mais les deux enfans de cette déeſſe vinrent au ſecours de leur mère, & la délivrèrent des mains de Tityus. Pauſanias ne parle point de Latone; il eſt à croire néanmoins que pour faire connoître ce ſujet, il étoit abſolument néceſſaire de la faire paroître; puiſque ſans elle on ne voyoit qu'un dieu & une déeſſe qui décochoient leurs flèches ſur un géant. La fable de Tityus eſt une des plus anciennes de Delphes. Lorſqu'on récapitule, dans l'eſprit de l'antiquité, toutes les particularités de cette fable, il ſemble qu'elle eſt fondée ſur ce que Tityus étoit un ancien héros dont la ſépulture étoit un tertre d'un tiers de

(1) Odyſſ. λ. (*XI.*) *575.* Apollodor. *I, 4,* 1, &c.

ſtade de circonférence (1) ; ce qu'Homère rend dans l'Odyſſée par ce vers : « Neuf plethres (2) tout entiers lui ſervent de tombeau ». Le reſte de cette fable portoit ſans doute ſur la ſtature giganteſque de Tityus même, & ſur les vautours qui ſe tenoient deſſus ſon tombeau.

SEPTIÈME CHAMP. *Hercule meſure ſes forces contre le Centaure Oréüs.*

IL eſt encore difficile de s'imaginer comment l'artiſte a pu rendre ce Centaure aſſez caractériſé pour qu'on pût deviner que ce fût Oréüs, à moins qu'on n'ait de nouveau recours au moyen dont nous avons déja parlé pluſieurs fois ; ſavoir, celui des inſcriptions. Hercule, dans ſon combat chez Pholus, repréſenté ſur le quatrième champ, du côté gauche du trône, avoit terraſſé pluſieurs Centaures, au nombre deſquels ſe trouvoit Oréüs, ainſi que le dit Diodore

(1) Pauſanias, *X, 4*. Sa ſépulture ſe trouvoit près de Panopée, dans la Phocide.

(2) Le plethre étoit une meſure de cent pieds. *Note du Traducteur.*

de Sicile (1). L'artiste pouvoit donner un caractère plus reconnoissable à la défaite d'Homadus, qui fut tué par Hercule pour avoir enlevé la sœur d'Eurysthée. On croit avoir trouvé cette fable sur une médaille de grand bronze de l'empereur Adrien (2).

HUITIÈME CHAMP. *Thésée combat le Minotaure.*

CE combat s'est déja présenté sur le cinquième champ du côté gauche du trône, où le Minotaure est enchaîné par Thésée. Cette répétition du même sujet ne seroit pas reçue aujourd'hui; mais il se pourroit que ce fût Pausanias qui se trompe, ainsi que nous l'avons déja remarqué plus haut.

NEUVIÈME CHAMP. *Hercule luttant avec Achéloüs.*

IL y a peu de fables qui nous fassent mieux comprendre que celle-ci l'idée du

(1) Diodore de Sicile, *IV*, 12. Son nom se trouve aussi parmi les Centaures qui combattirent les Lapithes; combat qui étoit représenté sur le bouclier d'Hercule. Hésiode, *du Bouclier d'Hercule*, 186. Οὔρειος, au lieu de Ὄρειος, & non point Οὔριος.

(2) Vaillant, *Numism. è Museo de Camps*, p. 25.

Digitized by Google

poëte. La triple forme que pouvoit prendre Achéloüs (1), indique clairement la nature des fleuves : la figure d'un taureau mugissant est l'image sensible de la force & du bruit des fleuves ; celle du serpent est le symbole du cours tortueux qu'ont, en général, les rivières, & l'homme avec des cornes de bœuf, & une barbe de laquelle il découle de l'eau, est la représentation ordinaire des fleuves. Son combat avec Hercule, qui lui arracha une corne, nous apprend que ce héros avoit détourné le cours du fleuve, dont il remit les deux bras dans un seul lit, pour rendre plus fertile une campagne voisine. Pausanias (2) parle d'un très-ancien ouvrage de bois de cèdre, parsemé de fleurs d'or, qui représentoit le même combat, lequel sans doute n'a été fait que d'après l'idée de quelque poëte de la haute antiquité. Mars y prête du secours à Achéloüs, & Minerve protège Hercule, selon sa coutume ; Jupiter & Déjanire sont spectateurs.

(1) Sophocles *Trachin.* 11. & *seq.* Strabo *X, p.* 703.
(2) *L. VI,* 19, *p.* 500.

Dixième Champ. *La fable de Junon enchaînée par Vulcain.*

Vulcain envoya à sa mère une chaise d'or avec des liens invisibles ; de sorte que lorsque la déesse voulut s'y asseoir, elle se trouva prise dans ces liens (1). On a même ajouté que Junon se vit tout-à-coup balancée dans les airs sur ce siège (2). Il paroît probable que cette fable a été empruntée des premiers poëtes, qui arrangèrent à leur manière l'ancienne cosmogonie : on sait qu'ils se servirent de Junon pour représenter l'atmosphère qui entoure notre globe, & qui ont peut-être voulu parler ici des vapeurs ignées qui sortent de la terre. Il faut que l'artiste ait représenté Junon balancée dans les airs, sans quoi il auroit été impossible de reconnoître cette fable. La délivrance de Junon de son siège incommode faisoit le sujet d'un des tableaux du temple de Bacchus à Athènes, que Pausanias nous a

(1) Pausanias, *I*, *20*, *p. 46*. *III*, *17*, *p. 251*. Et dans l'ancienne compilation sur Virgil. *Ecl. IV*, *62*, il est aussi parlé de cette fable ; mais on n'y apprend rien de particulier.

(2) Hygin. *Fab. 166*.

décrit (1). Vulcain avoit imaginé ce ſiège pour ſe venger de ſa mère qui l'avoit jetté du haut du ciel en terre à cauſe de ſa laideur. Ce fut en vain qu'on chercha enſuite à appaiſer Vulcain, juſqu'à ce que Bacchus, après l'avoir enivré, le ramena au ciel, où il conſentit enfin, après pluſieurs prières, à dégager ſa mère. Ce même ſujet étoit repréſenté en bas-relief ſur l'airain par Gitiadas, dans le temple de Minerve Chalciæcos, à Lacédémone (2).

ONZIÈME CHAMP. *Acaſte qui célèbre des jeux funèbres en l'honneur de Pélias, ſon père, à Jolchos, dans la Theſſalie.*

CES jeux funèbres étoient fort célébres dans l'antiquité, & l'on trouve non-ſeulement cités par Hygin tous ceux qui y avoient été vainqueurs (3);

---

(1) A l'endroit cité, *I*, *20*, *p. 46*. Comparez-y la diſſertation *De l'Origine des Fables d'Homère*, *T. II*, *p. 131 de ce Recueil.*

(2) Pauſanias, *III*, *17*, *p. 251.*

(3) Hygin. *Fab. 273.*

mais Paufanias les vit auffi tous repréfentés fur un des plus anciens ouvrages en bas-relief de la Grèce, favoir, le coffre de Cypfelus (1). Il paroît par tout ce chapitre d'Hygin que plufieurs anciens poëtes ont employé la defcription des jeux publics, tant comme fujet des poéfies lyriques en l'honneur des vainqueurs au pugilat & au cefte, que comme épifode dans d'autres poëmes. Ce paffage d'Hygin, de même que l'exemple qu'Homère en avoit déja donné, furent fouvent imités, & l'épifode du cinquième livre de l'Énéide eft une imitation de ce genre. Ces defcriptions étoient fans doute beaucoup plus intéreffantes dans les tems où l'on avoit de pareilles fêtes fous les yeux, qu'elles ne peuvent l'être pour nous. Au refte, ce fujet devoit être un de ceux qu'il auroit été difficile de reconnoître fans le fecours des infcriptions, qui fervoient auffi à diftinguer les figures du coffre de Cypfelus. Cependant Acafte étoit lui-même fort renommé par fes chevaux. Paufanias (2)

(1) Paufanias, *V*, *17*. Voyez ce que je dis à ce fujet dans ma *Differtation fur le Coffre de Cypfelus.*
(2) Paufanias, *I*, *18*.

dit que dans le temple des Diofcures, à Athènes, il y avoit un tableau de Micon, qui repréfentoit les Argonautes, où l'artifte s'étoit fur-tout étudié à bien peindre Acafte & fes chevaux.

DOUZIÈME CHAMP. *La fable de Ménélas & de Protée l'Egyptien.*

CETTE fable eft tirée du quatrième livre de l'Odyffée. Paufanias nous auroit rendu un grand fervice s'il avoit mieux indiqué l'époque & l'action de ce fujet. Il eft à croire que Ménélas n'y étoit pas repréfenté couché fur le bord de la mer, coufu dans une peau de veau marin; mais plutôt au moment où il furprit Protée & le chargea de liens, malgré les différentes formes qu'il prenoit fucceffivement.

TREIZIÈME CHAMP. *Admete qui attele à fon char un fanglier & un lion.*

PÉLIAS avoit déclaré qu'il n'accorderoit fa fille qu'à celui qui lui préfenteroit un char attelé de fangliers & de lions. On ne fait point ce qui a donné

donné lieu à cette fable. Admete, qui étoit le favori d'Apollon, reçut de ce dieu un char attelé de pareils animaux; & c'est par ce moyen qu'il obtint Alceste qu'il aimoit (1).

Quatorzième et dernier Champ. *Les Troyens qui font des funérailles à Hector.*

Ce bas-relief ne pouvoit représenter que ce qui se passa aux funérailles mêmes d'Hector, puisque Troye ne subsista pas assez long-tems après la mort de ce héros, pour qu'on pût en célébrer l'anniversaire (2). Il se peut que le peuple d'Ilion ait honoré la mémoire d'Hector, comme héros, & qu'il en ait fait en conséquence tous les ans la commemoration. Un semblable sacrifice fait par Andromaque, en Epire, fournit une belle épisode à Virgile (3).

La base de la statue du dieu étoit un sarcophage fait en forme de grand autel ou de quadrilatère qui servoit de tom-

(1) Apollodor. *I, 9, 15.* Hygin. *Fab. 50.*
(2) Και οἱ Τρωες επιφεροντες χεας Ἑκτορι.
(3) *AEn. III, 301. seq.*

beau à Hyacinthe. Du côté gauche de cet autel il y avoit une petite porte d'airain qu'on ouvroit pour faire l'anniverfaire d'Hyacinthe, à la fête Hyacinthia, qui précédoit les facrifices à Apollon. Je donnerai plus bas quelques éclairciffemens fur cette fête & touchant Hyacinthe même ; car pour le moment nous devons nous arrêter uniquement à la defcription que Paufanias nous a laiffée du tombeau. Ce qu'il dit à ce fujet eft fi obfcur, qu'on ne fait s'il veut parler de ftatues placées fur l'autel, ou de figures fculptées en bas-relief fur les pans de l'autel (1). La

(1) Επειργασται τῳ βωμῳ τουτο μεν αγαλμα Βιριδος, τουτο δε Αμφιτριτης και Ποσειδωνος. Plus haut Paufanias s'eft déja fervi plufieurs fois de επειργασμενα & de επειργασται pour fignifier des figures en bas-relief ; on auroit pu y mettre également πεποιηνται επι του βωμου. Sur le piédeftal des ftatues d'Apollon & de Diane, par Praxitèle, qu'on voyoit dans le principal temple de Mantinée, il y avoit également des figures en bas-relief : Τουτων (των αγαλματων) πεποιημενα εστιν επι τῳ βαθρῳ Μουσα και Μαρσυας αυλων Paufanias *VIII*, 9, *pr.* C'eft dans le même fens qu'il faut prendre auffi fans doute ce qui eft dit de l'autel du temple de Minerve Aléa, à Tégée, en Arcadie, qui étoit un fort ancien ouvrage de l'art : ειργασμεναι επι τῳ βωμῳ Ῥεα μεν και Οινοη νυμφη ; cette Minerve tenoit entre fes mains Jupiter enfant ; de chaque côté il y avoit quatre Nymphes ; Paufanias *VIII*, 47. Mais le mot αγαλμα

première ſuppoſition paroît néanmoins la plus vraiſemblable, tant par la nature de la choſe même, que par la comparaiſon de ce monument avec d'autres anciens ouvrages de l'art de cette eſpèce.

Sur l'autel on voyoit les figures de

---

dont il ſe ſert plus bas ; pourroit auſſi ſignifier des ſtatues ; & dans ce cas toutes les figures dont nous venons de parler devoient être de même autant de ſtatues ou de figures en ronde-boſſe. Mais quelle quantité de ſtatues n'auroit-il pas dû ſe trouver placées ſur l'autel ? tandis que tous les pans de l'autel feroient reſtes nuds. Cette ſuppoſition tombe d'elle même, ſi l'on jette les yeux ſur d'autres anciens ouvrages, tel, par exemple, que le trône de Jupiter à Olimpie, quoique d'un tems moins reculé. Les quatre traverſes du pied du trône étoient garnies de trente-ſept ſtatues au moins ; & la baſe ou le piédeſtal, ſur lequel portoit le trône entier, étoit de même chargé d'un grand nombre de figures, parmi leſquelles on voyoit le ſoleil conduiſant ſon char ; une Vénus ſortant du ſein de la mer, &c. Il eſt probable que l'autel dont nous parlons étoit garni par en haut & par en bas d'un liſtel ou d'une cimaiſe faiſant ſaillie, & que c'eſt ſur ces bords qu'étoient placées les ſtatues en queſtion. Relativement au piédeſtal dont il s'agit ici, le mot αγαλμα pourroit conſerver ſa ſignification propre & déterminée. Cependant on ne ſait ce qu'il veut dire chez Pauſanias, tant il l'emploie diverſement ; & je me rappelle des endroits où l'on peut également croire que par αγαλμα cet écrivain a voulu parler de figures en bas-relief ; tel, par exemple, qu'au *L. IX*, *c. 11*, où il dit εστι τυπου γυναικων εικονες, αμύδροτερα ηδη τα αγαλματα.

Biris, d'*Amphitrite* & de *Neptune*. Plus loin, par derrière, étoient *Jupiter & Mercure qui sembloient s'entretenir*; près d'eux *Bacchus & Sémélé, accompagnés d'Ino*. Je ne déciderai point si ces figures avoient quelque rapport entr'elles. Les dernières vont bien ensemble, comme enfans & comme favoris de Jupiter. Mais quelle est cette figure de *Biris* qui accompagne Neptune & Amphitrite? On pense que ce mot est mal copié, & Kuhnius dit qu'il faut lire *Béris*, qui seroit la même que Béroé; mais cet écrivain ne prouve point son opinion, & confond la Néreïde Béroé avec une autre qui fut aimée de Neptune & de Bacchus; fable qui n'a été connue que dans des tems bien postérieurs, & qui fut inventée pour Berytus, ville de la Phocide, célèbre par ses écoles de droit (1). Scheffer prétend qu'il faut lire *Kiris*, qu'Hésychius assure être le nom que les Lacédémoniens donnoient à Adonis (2). — Il est néanmoins difficile de dire pourquoi Adonis ou Béroé est placé près de Nep-

(1) Nonnus *Dionys. L. XLI.*
(2) Ainsi que Meurs. *Miscell. Lacon*, *I. 3. seq.*

tune & d'Amphitrite, fur un monument tel que notre farcophage. On auroit pu s'attendre auffi qu'il fe feroit trouvé un fecond nom après celui d'Amphitrite (1). Mais peut-être a-t-on négligé ce qui étoit facile à comprendre, pour chercher à expliquer d'une manière forcée ce qui étoit contre la vraifemblance, ainfi que cela arrive fouvent aux antiquaires. Selon toute apparence Biris n'eft rien autre qu'Iris, qui, confidérée comme arc-en-ciel, a un rapport naturel avec Neptune & Amphitrite. La prononciation du mot Biris doit être cherchée dans le dialecte Dorien, dans lequel la prononciation des mots qui commencent par une voyelle, foit que cette prononciation foit forte ou douce, fe faifoit avec la bouche prefque fermée, comme celle des lettres F. V. B., ce qui doit être continué pour le mot entier (2).

---

(1) C'eft ce qu'on peut deviner par Νηρεως και Δωριδος.

(2) La chofe n'offre plus rien de nouveau : ainfi βαδυ au lieu de ἁδυ ou ἡδυ, Εαπρ, &c., fuivant Denys d'Halicarnaffe *L. I. 20.* Reinold. *Hift. Gr. & Rom. litt. c. 9.* Maillaire, *De Dialectis*, *p. 160*, & ailleurs.

Après quoi l'on voyoit *Jupiter & Mercure qui fembloient s'entretenir.*

Bacchus & Sémélé, fa mère, accompagnés d'Ino, la nourrice de Bacchus, qui devint enfuite déeffe de la mer fous le nom de Leucothée. Paufanias ne dit point fi elle étoit reconnoiffable par fon ornement de tête, qui devoit être un large voile ou bandeau, par lequel Winkelmann prétend avoir deviné que c'étoit elle (1). Plus loin, *Cérès, Proferpine & Pluton étoient placés l'un à côté de l'autre*, ou étoient repréfentés en bas-relief fur l'autel; car Paufanias s'exprime encore ici d'une manière inintelligible (2). A côté d'eux étoient les *Parques & les Heures*; c'eft-à-dire, les Deftins & les Tems. Enfuite (3) *Vénus, Minerve & Diane*;

(1) *Monumenti inediti.*

(2) On croiroit que Paufanias continue à parler ici de ftatues entières placées fur l'autel; mais il dit : πεποιηται δε επι του βωμου και η Δημητηρ, &c. Il faut entendre par-là qu'il recommence de nouveau à faire mention de figures en bas-relief. Dans d'autres endroits néanmoins il s'exprime de la même manière, en parlant de ftatues. Voyez au *L. V, c. 11, p. 402, vers la fin.*

(3) Paufanias dit : συν τε σφισιν, *immédiatement après eux, à côté d'eux*; comme fi ces figures ne faifoient qu'un feul & même fujet avec les précédentes.

ces déesses portoient au ciel Hyacinthe & sa sœur Polybée, qui mourut vierge C'étoit donc-là une apothéose, & la plus ancienne représentation qu'on en connoisse, de même que le sujet qu'offre le champ suivant.

Hercule qui est conduit au ciel par Minerve & par les autres dieux. Il semble que l'artiste ait pensé à donner ici un sens allégorique au sujet d'Hyacinthe, & l'on croiroit qu'il a voulu représenter Hercule & Hyacinthe comme des héros déifiés. Nous avons vu le même sujet plus haut, aux onzième & douzième champs du trône; mais il y est néanmoins exposé un peu différemment, puisque c'est Minerve qui conduit seule au ciel Hercule, son favori.

Pausanias remarque encore qu'Hyacinthe est représenté ici par l'artiste comme ayant déja de la barbe au menton; tandis que Nicias, fils de Nicomède, l'a peint sous les traits d'un jeune homme d'une grande beauté, pour faire entendre par-là qu'Apollon étoit amoureux d'Hyacinthe (1). Car comme ob-

(1) Pausanias, à l'endroit cité. Νικίας δὲ ὁ Νικομήδους. Νικομάνδους est visiblement une faute de copiste. Il

jet de l'amour de ce dieu, il ne pouvoit pas faire voir Hyacinthe sous la figure d'un homme formé. Cette représentation d'Hyacinthe avec de la barbe appartient donc aux exemples où l'artiste s'est écarté de la vérité historique pour satisfaire aux besoins de l'art. Le tableau de Nicias nous est d'ailleurs connu par Pline (1), qui, en parlant des ouvrages de ce peintre, cite celui qui représentoit Hyacinthe. Ce tableau

---

n'est pas du tout probable que ce soit un Nicias de Nicomédie dont il est question.) περισσως δη τι εγραψεν (il ne faut point lire *scriptum reliquit*, mais *pinxit*) αυτον ὡραιον, το επι Ὑακινθῳ λεγομενον Απολλωνος ερωτα ὑποσημαινων. Ces derniers mots ont été interprétés, à ce que je vois, par quelques écrivains, & même par le savant Traducteur allemand de Pausanias, de cette manière : *où il avoit représenté l'amour d'Apollon pour lui.* Que σημαινειν, ὑποσημαινειν puisse être dit de la peinture, c'est ce qui m'est inconnu. Apollon ne se trouvoit pas non plus dans le tableau. — Depuis ce tems, il a toujours été d'usage, parmi les artistes, de représenter Hyacinthe comme un beau jeune-homme. Philostrate le jeune parle d'un tableau de cette espèce : *Icones, c. 14.* Apollon se tenoit à côté d'Hyacinthe, comme s'il vouloit chercher à le captiver par des discours flatteurs. Philostrate l'ancien fait mention d'un tableau du même sujet, mais infiniment moins dans la nature des choses, *L. I, c. 24*, où Apollon avoit jetté le disque, & où l'on voyoit Hyacinthe tué étendu par terre.

(1) Pline *XXXV, n. 28.*

étoit à Alexandrie ; car Nicias vivoit du tems du premier Ptolémée, & l'avoit probablement fait pour ce prince. Après la prise d'Alexandrie, César-Auguste, qui avoit trouvé ce tableau de son goût, l'emporta avec lui à Rome, & Tibère le plaça ensuite, par cette raison, dans le temple qu'il fit élever à ce prince.

Enfin, on voyoit représenté sur l'autel les *Filles de Thestius, ainsi que les Muses & les Heures.* Je ne me hasarderai point à dire de quelle manière ce sujet étoit exposé, & quel effet il pouvoit faire. Il devoit certainement résulter de la confusion de ce grand nombre de figures ; car il y avoit les neuf Muses, deux, trois ou peut-être même quatre Heures, & outre cela les cinquante filles de Thestius ou Thespius, pour qui Hercule fit le grand acte de valeur, dont il est question parmi ses autres travaux (1).

Voilà la description que Pausanias nous a laissée des ouvrages en sculp-

---

(1) Éphore l'avoit déja raconté d'une manière circonstanciée, ainsi qu'il paroît par Théon *Progymnasm. c. 2, p. 16 ;* mais j'ignore de quel poëte cela est pris.

ture du Trône d'Amyclée. Je vais maintenant donner quelques éclairciſſemens ſur ce monument même, ſur l'endroit où il ſe trouvoit placé, ainſi que ſur Hyacinthe, & les fêtes qui lui étoient conſacrées.

L'idée de faire pour la divinité un ſiège libre & iſolé, préſente, en général, quelque choſe de ſingulier pour nous. Comme la ſtatue du dieu qu'on plaça ſur cette eſpèce de ſiège ou de trône ſubſiſtoit déja, on ne peut avoir eu d'autre intention, en faiſant ce trône, que de donner un emplacement convenable à un ancien ouvrage de l'art, auquel on attachoit un grand prix; & comme cette ſtatue étoit d'une forme coloſſale, il fallut néceſſairement que le ſiège fût d'une grandeur extraordinaire. D'ailleurs, c'étoit la coutume de conſacrer, comme un hommage, un trône ou ſiège à la divinité dans les plus magnifiques temples. Dans celui de Jupiter, à Olympie, par exemple, on voyoit, parmi les autres offrandes, dans le veſtibule, un trône dont Arimnus, roi des Etruſques, avoit fait préſent (1). Sur le chemin de l'Acrocorinthe il y avoit,

(1) Pauſan. *V*, 12.

dit Paufanias, dans un temple une colonne & un trône de marbre blanc confacrés à Cybèle (1). Ce trône n'avoit donc pas de ftatue. Mais lorfque Paufanias rapporte que dans le temple d'Apollon Lycius, à Argos, on voyoit encore, de fon tems, le trône de Danaüs, on ne fait trop s'il faut en conclure que ce trône étoit deftiné comme fiège au dieu, ou fi c'étoit le trône de Danaüs même (2). Dans quelques temples il y avoit, parmi les autres uftenfiles, des lits; dans celui de Minerve Aléa, par exemple, on en voyoit un confacré à la déeffe (3). Et chez les Romains c'étoit, comme on fait, l'ufage aux fêtes appellées *Lectifternes* de dreffer de petits lits dans les temples auprès des autels des dieux.

On trouve auffi que c'étoit la coutume d'orner d'ouvrages en fculpture les trônes des divinités, même de celles qui y étoient repréfentées affifes. Il paroît également que les artiftes exécutoient ces

(1) Paufan. *II, 4, vers la fin.*

(2) Paufan. *II, 19, au milieu de la page 153.*

(3) Paufan. *VIII, 47, p. 695.* κλινη *Lectus.* On en trouve un autre exemple dans un temple d'Efculape à foixante-dix ftades de Tithorée, près de Delphes, où l'on voyoit un lit à la droite de la ftatue de ce dieu. Paufan. *X, 32, p. 879.*

ſculptures d'une manière plus finie qu'il n'étoit néceſſaire & que ne le demandoit le bon goût. On a déja ſouvent fait l'objection, comment il étoit poſſible de diſtinguer les ouvrages de ſculpture multipliés à l'infini autour des figures coloſſales de Jupiter à Olympie, & de Minerve à Athènes? A Epidaure il y avoit une ſtatue aſſiſe d'Eſculape faite d'ivoire & d'or, & ſur le trône étoient repréſentées les fables de Bellérophon vainqueur de la Chimère, & de Perſée qui coupe la tête à Méduſe (1). Il faut donc, à ce que je crois, accorder quelque choſe au goût de l'antiquité ſur l'idée générale qui règne dans ces ſortes d'ouvrages.

La ſtatue du dieu n'étoit pas, ainſi que nous l'avons déja remarqué, faite par le même artiſte qui avoit fait le trône; c'étoit un ancien ouvrage, auquel il ſemble que ſa ſainteté a porté le peuple d'Amycle à faire donner un trône. Suivant Pauſanias, « c'étoit « une ſtatue d'un goût fort ancien & » ſans art, qui, à la réſerve du viſage,

(1) Pauſan. *II*, 27.

» des mains & du bout des pieds, étoit » toute femblable à une colonne d'airain; » elle avoit la tête garnie d'un cafque, & » tenoit dans fes mains une lance & un arc. » Voilà fans doute un exemple remarquable de la plus ancienne manière de repréfenter les ftatues debout, dont Paufanias en vit encore, comme il dit, d'autres dans la Grèce, mais qui néanmoins laiffoient appercevoir le goût groffier du premier tems de l'art. Dans le temple d'Apollon Pythaeüs, fur le mont Thornax, il y avoit une ftatue de ce dieu faite fur le modèle de celle qui étoit à Amycle (1). Au commencement les Grecs, encore agreftes, fe contentoient de leurs Fétiches fous la forme d'une montagne, d'une pierre, d'un tronc d'arbre, d'une colonne, &c.; objets dans lefquels les gens fenfés ne voyoient que les fymboles de quelque idée abftraite, mais que le plus grand nombre prenoit abfolument dans le fens propre, fans penfer à autre chofe, ainfi que cela a toujours eu lieu, dans de femblables circonftances, chez le peu-

(1) Paufan. *III*, 10. *feq*.

ple de tous les pays. Mais aujourd'hui, qu'on a des idées totalement différentes, il est difficile de deviner ce qu'on a voulu représenter par ces figures. On s'apperçoit néanmoins que ces masses sacrées avoient quelque chose de particulier dans leurs formes, leur couleur & leur ensemble, qui servoit à offrir des idées singulières à l'esprit de ces peuples. On fit bientôt un pas de plus : on donna au tronc d'arbre ou à la pierre une tête, & l'on ajouta une tête, des mains & des pieds à la colonne. Voilà la marche naturelle que l'art de la sculpture a sans doute tenue dans la haute antiquité. La manière particulière aux Egyptiens de représenter les figures comme enveloppées, de sorte qu'il n'y avoit que les mains & les pieds qui fussent visibles, ne doit probablement son origine qu'à ces anciennes colonnes informes destinées à donner l'idée de la figure humaine. La représentation des figures avec les membres dans leur position naturelle, avec les mains & les pieds en action & détachés du corps, appartient à une époque postérieure de

l'art (1). Mais la circonſtance ſuivante mérite d'être remarquée : la ſtatue d'Amyclée, dont il eſt ici queſtion, étoit de bronze. Il faut donc que du tems où elle a été exécutée, l'art de fondre le bronze fût déja parvenu juſqu'à ce point. On étoit en état de jetter en fonte une colonne de trente coudées de hauteur ; mais on n'avoit pas encore porté l'art aſſez loin pour repréſenter d'une manière convenable le corps humain avec tous ſes membres. On trouve un grand nombre de ſemblables contradictions dans les premiers eſſais de l'art. Pauſanias ne dit pas ſi la tête, les pieds & les mains étoient auſſi d'airain, & ſi ces parties avoient été ſoudées après coup à la ſtatue. Cela paroît néanmoins probable ; car ſi la maſſe en eût été d'une matière différente du reſte, Pauſanias ſe feroit ſans doute exprimé autrement. On peut ſe former, je penſe, une idée aſſez exacte de ces anciennes ſtatues, en jettant les yeux ſur une figure étruſque du cabinet

(1) Conſultez l'*Hiſtoire de l'Art*, de Winkelmann.

de Kircher (1). D'un autre côté, il ne paroît pas que Paufanias ait fait fur tout cela des recherches bien exactes. Il feroit poffible auffi qu'on n'ait pas pu approcher affez près de la ftatue pour en examiner avec attention toutes les parties. On attribue, en général, (& c'eft-là le fentiment de Paufanias) la première fonte en bronze à Rhécus & Théodorus, qui vivoient, à ce qu'on prétend, du tems de Cyrus & de Créfus. Le plus ancien monument de ce genre que Paufanias ait connu, favoir, une ftatue de Jupiter Hypatus, à Sparte, étoit faite de pièces d'airain enchaffées & jointes enfemble avec des clous, de manière qu'elles formoient un tout folide. C'étoit l'ouvrage de Léarque de Rhégium (2). Ne fe pourroit-il pas que les extrêmités de la ftatue d'Amyclée euffent été faites de même. On reconnoît auffi la haute antiquité de cette ftatue d'Apollon, en ce qu'elle avoit la tête garnie d'un cafque, & tenoit une lance & un arc à la main. Les peuples des premiers

(1) Muf. Kirker.
(2) Paufan. *III, 17, p. 251, VIII, 14, p. 628, 9.*

tems

tems de l'art repréfentèrent leurs dieux d'après la figure de leurs héros, jufqu'à ce qu'on eût déterminé & arrêté un coftume permanent pour chaque divinité. Apollon, qui, à cette époque, étoit probablement la figure fymbolique du foleil, étoit repréfenté comme un de ces héros. La lance & l'arc étoient les armes dont on faifoit alors ufage. Cela remonte donc au-delà du fiècle des héros d'Homère, qui n'employoient plus l'arc, & qui fe couvroient déja la tête d'un cafque.

Le paffage où Paufanias dit que la ftatue d'Amyclée avoit un vêtement d'or, doit paroître plus étonnant encore (1). Il raconte que les Lacédémoniens ayant plus de dévotion pour cette ftatue d'Apollon d'Amycle, que pour celle d'Apollon Pythaëus au mont Thornax, employèrent, pour orner cette première, les richeffes que Créfus, roi de Lydie, leur avoit données pour l'ornement de la dernière (2). A l'endroit où il parle d'une manière expreffe de la ftatue d'Amyclée, il ne dit rien d'un

(1) Paufan. *III*, 10.

(2) Ἐς κοσμον του εν Αμυκλαις κατεχρησαντο αγαλματος.

pareil ornement de ce dieu. On ne peut mêmepas s'en faire une idée bien exacte. Je croirois presque que Pausanias a été mal informé. Voici comment Hérodote s'exprime sur ce présent de Crésus (1) : « Crésus ayant appris que les » Lacédémoniens vouloient acheter à » Sardès de l'or pour une statue d'A» pollon, près le mont Thornax, leur » en fit présent ». Mais de la manière dont Hérodote rapporte l'événement, cet or étoit destiné à faire une statue du dieu de ce métal. Et comme on ne peut pas interprêter autrement cet auteur, il faut croire que cette statue d'or a été véritablement exécutée & placée près le mont Thornax (2). Cependant il pa-

---

(1) Hérodote, *I*, *69*.

(2) —— Χρυσον ωνεοντο, ες αγαλμα βουλομενοι χρησασθαι τουτῳ, το νυν της Λακωνικης εν Θορνακι ιδρυται Απολλωνος. Mais peut-être que je ne rends pas ici justice à Pausanias ; il se pourroit qu'il n'eût voulu que concilier plusieurs rapports différens. Car suivant un passage d'Athénée VI, *p. 232*, *A*, Théopompe a rapporté la chose de cette manière : « Les Lacédémoniens vou» lurent dorer la tête d'Apollon à Amycle ; » (χρυσωσαι βουλομενοι το προσωπον του εν Αμυκλαις Απολλωνος) » mais comme ils ne trouvèrent pas assez d'or dans » la Grèce, ils envoyèrent à Delphes, pour de» mander au dieu où ils devoient en acheter ? Apol» lon fut assez bon pour s'abaisser à répondre à une

roît certain que de tems en tems on couvroit la ſtatue d'une draperie.

Parmi les choſes remarquables à Sparte, Pauſanias cite une maiſon appellée *Chiton (la Tunique)* où les femmes de Sparte filoient tous les ans une tunique pour la ſtatue d'Apollon Amycléen. Cette idée de faire une draperie pour couvrir une colonne de trente coudées de haut eſt tout-à-fait ſingulière. L'on ne peut d'ailleurs douter que cette tunique ne fût fort grande & proportionnée à la hauteur de la colonne, puiſque pour la faire il étoit néceſſaire d'avoir un bâtiment particulier (1).

» pareille demande, & leur indiqua Créſus en Lydie. » Les Lacédémoniens achetèrent auſſi véritablement » l'or à l'endroit indiqué ». Il paroît, par ce paſſage, qu'on a raconté ce fait de pluſieurs manières. Mais que faut-il penſer de l'idée de dorer la tête, ou ſeulement le viſage d'Apollon (πρισωπον)? On doit ſe rappeller qu'il n'y avoit de formé à la colonne que la tête, les mains & les pieds. Il ſemble donc que c'eſt la tête qu'on a voulu rendre bien apparente en la dorant. Tout ceci nous prouve la grande ſimplicité de ce tems-là. Au reſte, l'uſage de dorer ainſi le bronze n'étoit pas une choſe extraordinaire dans l'antiquité, quoique cela ne prouve pas, à la vérité, un fort bon goût.

(1) Pauſan. *III*, *16*, *p. 247*. Il y avoit auſſi à Elis une maiſon deſtinée particulièrement à faire tous les cinq ans un *peplum* ou voile pour la Junon

Il eſt cependant facile de s'imaginer que cette manière de vêtir la ſtatue ne pouvoit conſiſter qu'à l'envelopper entièrement de la draperie ; ce qui ſervoit en même tems à la conſerver.

Amyclée étoit le nom ordinaire du dieu ; mais par lequel on ne vouloit ſignifier qu'Apollon. Ailleurs Pauſanias dit qu'Amyclas fut le fondateur de la ville d'Amycle (1) ; & l'endroit que juſqu'alors on avoit déſigné par Amycle (2), Polybe (3) l'appelle un *lieu conſacré à Apollon.* Il paroît néanmoins certain que c'eſt d'Amycle que veut parler cet écrivain, puiſqu'il ajoute que c'étoit le plus célébre de tous les endroits ſacrés de la Laconie. Et lorſque Strabon cite Amycle, il ſe ſert de ces termes : *Amycle où eſt le temple*

---

d'Olympie. *L. VI*, 24, *vers la fin*. Seize jeunes filles étoient occupées à ce travail. *L. V*, 16. Le peplum de Minerve eſt connu.

1 Pauſan. *III*, 1. Le tombeau d'Hyacinthe ſe voit encore à Amycle, ſous une ſtatue d'Apollon.

2 Τι Αμυκλαιον.

3 Polyb. V, 19. ὑπαρχει δε και τεμενος εν αυτῳ σχεδον επιφανεστατον των κατα την Λακωνικην ἱερων.

d'Apollon (1). Thucydide atteste la même chose (2). On dit aussi, en général, qu'Amycle a été consacré à Apollon (3) ; & les *Apollineae Amyclae* de Stace sont connues.

Amycle étoit une ville de la plus haute antiquité, dont la fondation se perd dans les tems fabuleux. C'est Amyclas, fils de Lacédémon, qui doit l'avoir bâtie (4). Suivant les calculs d'Eu-

---

(1) Strabon. *VIII*, *p. 558* (*363*) : Αμυκλαι, ου το Απολλωνος ιερον.

(2) Thucyd. *V*, *23*. Où il est dit que le traité conclu entre les Lacédémoniens & les Athéniens devoit être gravé sur deux colonnes, dont l'une seroit placée par les Athéniens à Lacédémone dans le temple d'Apollon à Amycle, παρ' Απολλωνι εν Αμυκλαιῳ. Pausan. *III*, *16*. τῳ Απολλωνι τῳ εν Αμυκλαις. Le nom ordinaire étoit cependant ὁ εν Αμυκλαις θεος ; & ainsi de même dans le chœur des Lacédémoniens du *Lysistrate* d'Aristophane, 1300, où il invoque la muse du mont Taïgete : μολ' επρεπτον αμιν Κλεωα τον Αμυκλαις σιον, c'est-à-dire, τον σεμνον ἡμιν Κλεινυσα τον εν Αμυκλαις θεον.

(3) Eustath. *sur l'Iliade*, β, 285, p. 295, 14.

(4) Voyez Meurs. *Miscell. Lacon.* *IV*, 2 ; mais sur-tout Apollod. *III*, *10*, *3*. Chez les Lacédémoniens on trouve d'une manière claire l'origine des fables du pays. Jupiter & Taïgete donnèrent naissance à Lacédémon ; & de ce Lacédémon & de Sparté, fille d'Eurotas & nymphe indigete, naquit Amyclas, &c. Taïgete ou Taïgetes est la montagne, Eurotas le fleuve de la Laconie, dont Amycle est la plus ancienne ville, &c.

fèbe, le premier établiſſement d'Amycle monte à l'an 1485 avant l'ere-chrétienne, parconſéquent à trois cents ans avant la priſe de Troye. Amyclas eut pour fils Hyacinthe, le même héros indigète qui nous eſt connu par la fable, ainſi que par ſon tombeau placé deſſous le trône d'Amyclée. Amycle n'étoit qu'à une grande lieue de Sparte (1), & envoya du monde au ſiège de Troye (2); mais cette ville ſe trouvoit néanmoins déja détruite dans le tems que d'autres villes de la Grèce commençoient ſeulement à ſe former. Car après que les Héraclides ſe furent rendus maîtres avec les Doriens du Péloponnèſe, les Achéens ſe maintinrent

---

(1) Vingt ſtades, Polybe V, 19; & cela du côté de la mer de cette ville, *κειται δε της πολεως εν τοις προς θαλατταν κεκλιμενοις μερεσι*. La poſition d'Amycle ſur les cartes ne paroit s'accorder ni avec ce qui eſt dit ici, ni avec ce qu'on lit ſur ce ſujet au chapitre vingt-deuxième, ni même avec la carte de l'ancienne Grèce de Danville. Amycle ne pouvoit pas ſe trouver à une grande diſtance de l'Eurotas, puiſque Nicandre appelle cette rivière le fleuve d'Amycle, à cauſe de ſa proximité de cette ville: *Theriac. 904.* Chez Athénée *IV*, *p. 173*, *F*, il eſt queſtion d'un chemin d'Hyacinthe, dans le diſtrict de la Laconie. C'eſt ſans doute par ce chemin qu'on ſe rendoit à Amycle.

(2) *Iliad. β. 585.*

encore pendant deux cents ans dans quelques villes, jusqu'au tems de la première guerre des Messéniens. Ce fut alors que les Lacédémoniens prirent, sous la conduite de Télécle, leur roi, les villes d'Amycle, de Pharis & de Géranthre, qu'ils rasèrent de fond-en-comble. Amycle seule fit une vigoureuse défense, & ne se rendit qu'à la dernière extrêmité (1). Depuis cette entière destruction, qui ne doit pas avoir précédé de long-tems l'an 813 avant J. C., ou trente-huit ans avant la première Olympiade, Amycle ne fut plus qu'un village, qui n'avoit rien de remarquable que le trône d'Amyclée. Cette ville étoit située dans un canton fertile, agréable & ombragé (2); &

(1) Pausan. *III*, 2, & 12, *p.* 237. Voyez *Excurs. II. ad lib. X. AEn. Virgil. T. III*, *p. 419*, où l'on donne des éclaircissemens sur les *Tacitae Amyclae*. Il paroît par le proverbe connu, que le peuple d'Amycle craignoit depuis long-tems d'être surpris par l'ennemi, & qu'il avoit souvent été trompé par de faux rapports. Amycle fut pillée par Aristomène pendant la seconde guerre des Messéniens. Pausan. *IV*, 18, *p. 324*.

(2) Polybe V, 19. Voilà pourquoi Stace, *Theb. IX* *769*, se sert de l'épithète *virides Amyclae*; & non pas à cause du marbre verd qu'on tiroit de la Laconie, ainsi que le croyoit Barth.

c'étoit-là que se trouvoit la statue sacrée d'*Apollon*, appellée *Amycléen*, mais que, suivant l'usage ordinaire, nous avons nommé simplement *Amyclée*. Ce monument appartenoit à la ville de Sparte, & s'étoit conservé, comme nous le voyons, jusqu'au tems de Pausanias, c'est-à-dire, jusqu'au second siècle de l'ere-chrétienne. Nous avons dit un peu plus haut que, pendant la guerre du Péloponnèse, on y déposa le traité d'alliance entre les Lacédémoniens & les Athéniens; cette ville devoit donc tenir dans ce tems-là un rang fort considérable (1). Il y avoit de plus à Amycle, du tems de Pausanias, plusieurs autres choses remarquables; savoir, un temple & une statue d'Alexandra, que les Amycléens regardoient comme la même personne que Cassandre, fille de Priam; une statue de Clytemnestre, & une autre qu'on prétendoit être celle

(1) C'étoit un usage reçu de placer & de conserver dans des temples célèbres les traités de paix & d'alliance gravés sur des colonnes ou sur des tables d'airain. On voyoit, entr'autres, dans le temple de Jupiter, à Olympie, plusieurs semblables colonnes, avec le serment par lequel les peuples confirmoient leurs conventions. Pausan. *V.* 12.

d'Agamemnon. On ne fera pas étonné de trouver tous ces monumens à Amycle, si l'on se rappelle que Ménélas étoit roi de Sparte. Les habitans d'Amycle honoroient, de préférence aux autres dieux, Apollon, surnommé Amycléen, & Dionysus ou Bacchus, à qui ils donnoient le surnom de *Psilas*, c'est-à-dire, *l'aîlé*; car *Psilos* en dialecte Dorien signifioit l'aîle d'un oiseau. Pausanias trouve cette dénomination assez ingénieuse, à cause, dit-il, qu'il semble que « l'homme soit emporté & » soutenu par une pointe de vin, comme » un oiseau l'est dans l'air par ses aîles ». Voilà de nouveau une explication qui est plus spirituelle que fondée sur l'esprit de l'antiquité. Il se pourroit que ce Bacchus Amycléen ait été représenté avec des aîles, ainsi que l'étoient toutes les divinités dans les plus anciens tems (1). On voyoit aussi à Amycle la

(1) La chose même est assez connue par ce qu'en a dit Winkelmann. L'allégorie des anciens offroit d'ailleurs de belles & riches idées pour la sculpture; & l'art a conservé chez nous beaucoup de ces idées, dont il est souvent difficile de reconnoître mieux l'origine. Mercure & Pégase avec des aîles sont des figures qui nous rappellent la plus ancienne

ſtatue d'un certain Enetus de Sparte, qui ſe diſtingua dans les cinq ſortes de jeux. Cette ſtatue étoit placée ſur le haut d'une colonne, autour de laquelle ſe trouvoient pluſieurs trépieds de bronze, dont dix paſſoient pour être du tems de la guerre de Sparte contre les Meſſéniens (1). En bas, près du premier trépied (2), étoit la ſtatue de

expreſſion figurée de la vélocité. Les anciens donnoient des aîles à tous les êtres dont l'agilité étoit reconnue, ainſi, par exemple, qu'aux héros tels que Perſée & d'autres; & Pégaſe n'eſt pas le ſeul cheval qui ſoit aîlé. Sur le coffre de Cypſelus on voyoit encore OEnomaus pourſuivant Pélops qui fuit avec Hippodamie; ils montoient chacun un char attelé de deux chevaux, dont ceux de Pélops avoient des aîles. Pauſan. *V*, *17*, *p. 420*. Sur le même monument les chevaux de Thétis étoient repréſentés avec des aîles dorées. Pauſan. *V*, *19*. *p. 426*. Cependant on dut bientôt s'appercevoir que cette coutume de donner des aîles à toutes les figures étoit biſarre. On ne conſerva donc les aîles qu'à quelques-unes chez qui elles pouvoient avoir une ſignification; & chez celles-là même, comme Mercure & Perſée, on eut ſoin de ne pas négliger ce qui pouvoit paroître agréable aux yeux.

(1) C'eſt ainſi qu'il faut interprêter les paroles de Pauſanias, *p. 264*; & l'on ne doit pas lire: *dix ſont plus anciens que la guerre de Meſſène*.

(2) Non le premier des dix trépieds; mais probablement le premier en entrant. Car les artiſtes qui avoient fait les trois qui ſont cités ont vécu long-tems après la guerre de Meſſène.

Vénus, celle de Diane près du fecond trépied, & près du troifième celle de Proferpine. Les deux premiers de ces trépieds, ainfi que l'ouvrage en bas-relief qu'on y voyoit, étoient de Gitiadas (1); & le troifième avoit été exécuté par Callon, de l'île d'Egine. Le dernier de ces artiftes vivoit dans le beau tems de l'art (2); mais le premier, favoir, Gitiadas fleurit beaucoup plutôt. Ce Gitiadas, originaire de Sparte, étoit ftatuaire en bronze, & paffoit auffi pour poëte. Dans le temple de Minerve Chalciœcos, à Sparte, il y avoit une ftatue d'airain de cette déeffe avec des figures en bas-relief, fans doute au piédeftal, dont Gitiadas fut l'inventeur,

---

(1) Γιτιαδα και αυτοι (οι τριποδες) τεχνη, και τα επειργασμενα dit Paufanias, *p.* 255, *l.* 3. Le mot επειργασμενον m'embarraffe également ici ; y auroit-il eu des fculptures en bas-relief aux trépieds ? Suivant la raifon, il faudroit entendre par-là les figures placées près des trépieds. Il fe pourroit que les figures euffent été adaptées aux trépieds mêmes, de manière qu'ils pofaffent fur les pieds de devant des figures. Le comte de Caylus a été totalement dans l'erreur, quand il a prétendu que ces figures debout de Vénus & de Diane étoient faites en bas-relief. *Mémoires de l'Académie Royale des Infcriptions*, *T. XXXII*, *p.* 782.

(2) Voyez l'*Hiftoire de l'Art*.

ſuivant Pauſanias, qui en donne une deſcription fort exacte (1). Comme cet écrivain dit ailleurs (2) expreſſément, qu'après avoir terminé la guerre contre les Meſſéniens, & détruit Ithome juſqu'aux fondemens, (Olympiade XIV, 1.) les Lacédémoniens conſacrèrent à Apollon Amycléen trois trépieds de bronze des dépouilles qu'ils avoient remportées ſur les ennemis, (ainſi qu'il parle encore ailleurs de ces trois trépieds & de leurs ſtatues) il faut ſuppoſer que l'artiſte Gitiadas floriſſoit alors; ce qui n'eſt pas tout-à-fait invraiſemblable; car dans ce tems-là on commençoit à remarquer que l'art avoit fait quelques progrès ſur les côtes de l'Aſie mineure, & Bularque, peintre d'hiſtoire, y exiſtoit déja à cette époque (3).

(1) Pauſan. *III*, *17*.

(2) Pauſan. *IV*, *14*. *pr*.

(3) Cependant Pauſanias ne s'explique pas d'une manière aſſez déterminée & aſſez claire, lorſque, *L. III*, *18*, *p. 255*, il nomme Callon à côté de Gitiadas, en parlant d'ouvrages de l'art auſſi anciens que ceux qui ont été faits après la guerre de Meſſène. Car le trépied & la ſtatue de Callon étoient bien poſtérieurs. Cet écrivain ne s'exprime pas non plus exactement, *L. IV*, *14*, *p. 313*, où il parle des trois trépieds comme d'ouvrages du même tems. Il ſemble auſſi que le nombre de dix trépieds, *L.*

On pourroit chercher auſſi dans Amycle le tombeau d'Apharée, père d'Idas & de Lyncée, parce que Lycophron l'appelle le tombeau Amycléen (1); mais nous ſavons par Pauſanias (2), que ce monument ſe trouvoit placé au milieu de Sparte. Il faut parconſéquent prendre l'expreſſion de Lycophron dans un ſens poétique.

Près des deux trépieds dont il a été parlé, il doit, en ſuivant l'ordre du récit de Pauſanias, (car ce n'eſt qu'après qu'il ajoute que ces deux trépieds ſurpaſſoient de beaucoup les autres en grandeur, & qu'ils furent conſacrés après la victoire que les Lacédémoniens remportèrent à Egespotâme) il doit, dis-je, y avoir eu encore deux autres ſtatues, ſavoir, une figure de femme tenant une lyre, qu'il regardoit comme une Sparté, & une Vénus appellée la Vénus chez Amyclée, à cauſe qu'elle ſe trouvoit placée proche de la ſtatue de ce dieu. Ariſtandre de

---

III, 18, *p.* 254, eſt une erreur de copiſte, & qu'il ne doit y en avoir eu que deux : τινι δε αρχαιοτεροις δυο & non pas δεκα.

(1) Lycophron 559.

(2) Pauſan. *III*, 11.

Paros étoit l'auteur de la première, & Polyclète d'Argos avoit fait la seconde. On sait que le dernier vécut environ l'Olympiade XCV (1), & qu'Aristandre doit avoir fleuri à-peu-près vers le même tems (2). Sparté est connue comme fille d'Eurotas & femme de Lacédémon ; mais il paroît étrange qu'on l'ait représentée avec une lyre. Il semble que les Lacédémoniens avoient l'usage particulier de donner des attributs symboliques à leurs héros, ou de les comparer à quelque divinité. Sans parler de leur *Agamemnon Zeos*, & de leur *Hélène Nemesis*, il suffira de citer ici les deux Graces *Phænna* & *Cléta* (3), dont la dernière étoit la femme d'Eurotas (4).

En lisant la description que Pausanias nous a laissée du temple & de la statue d'Apollon Amycléen, on desire

---

(1) Voyez Winkelmann, *Hist. de l'Art.*

(2) Car c'est après la victoire remportée à Egespotame qu'on consacra les trépieds, & probablement aussi les statues. Cette bataille se donna néanmoins dans l'Olympiade XCIII, 4.

(3) Pausan. *III*, *18*, *IX*, *35*.

(4) *Schol. Eurip. Orest. 626.*

naturellement de ſavoir s'il n'en reſte pas des débris ; & véritablement nous avons le bonheur d'en apprendre quelque choſe par le récit de l'abbé Fourmont le jeune. On ſait (1) que ce ſavant fut envoyé en 1729, conjointement avec l'abbé Sevin, aux frais du roi, à Conſtantinople, pour y chercher des manuſcrits. L'abbé Fourmont parcourut quelques îles, & ſe rendit enſuite à Athènes & dans la partie occidentale du Péloponnèſe, où il s'attacha ſurtout à raſſembler des inſcriptions. On eſt étonné de voir combien de choſes ce voyageur a découvertes dans ces contrées peu fréquentées. Il apporta la copie & le deſſin de plus de douze cents inſcriptions, que le public n'a cependant jamais vues. Il fut auſſi à Sparte & à Amycle, qui s'appelle aujourd'hui Sclabochorion (2). Il découvrit dans ce

---

(1) Voyez le récit du voyage de l'abbé Fourmont dans l'*Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. T. VII, p. 344*, & ſa vie, *T. XVIII, p. 437*.

(2) C'eſt Σκλαβοχωρι qu'il ſaut écrire. Cela ſemble indiquer que dans les plus anciens tems Amcyle doit avoir été habitée par des eſclaves. L'abbé Fourmont trouva ce lieu au pied du mont Taïgete dans une plaine, à deux lieues au Sud de Sparte. *Hiſt. T. XVI*,

dernier endroit les ruines du temple d'Apollon Amycléen (1), & y copia plus de quarante inscriptions.

Parmi les plus remarquables de ces inscriptions il en cite une qui est écrite en boustrophédon, c'est-à-dire, dont les lignes vont alternativement de droit à gauche, & de gauche à droit. Il pense que c'est une liste des prêtresses d'Apollon, avec le nombre des années dont chacune de ces prêtresses avoit rempli le sacerdoce, depuis la fondation du temple de ce dieu, du règne d'Amyclas, roi de Lacédémone, jusqu'au tems où les Romains conquirent ce pays-là (2). Une

p. 101. Cela est beaucoup pour vingt stades. Dans un autre endroit il ne fait cette distance que d'une lieue.

(1) *Mém. de l'Acad. des Inscript. T. XV, p. 402.* « Dans ce lieu », dit l'abbé Fourmont, « après » avoir fait fouiller aux environs de la mosquée des » Mahométans, après avoir fait renverser les fonde- » mens du temple d'Apollon, & avoir trouvé dans » cet endroit, je l'ose dire, des trésors pour la » littérature, &c. ». Et dans un autre passage, *T. XVI, p. 101*, on lit : « M. Fourmont découvrit » dans la place principale, devant la *Lesché* ou ju- » risdiction du lieu, les ruines du temple d'Apollon » Amycléen ». Je ne me rappelle pas d'avoir lu que jamais voyageur ait eu autant de bonheur & de facilité à réussir dans ses découvertes ; cependant il y a plusieurs points de sa rélation sur lesquels je crois devoir suspendre mon jugement.

(2) Voyez l'*Hist. de l'Acad. des Inscript. T. VII*,

pareille

pareille inscription méritoit qu'on la fît connoître ; car sans ce monument nous n'aurions rien su de ce qui regarde les prêtresses d'Apollon Amycléen.

Les savans Pères Bénédictins, célébres par les services essentiels qu'ils ont rendus aux lettres, firent copier cette inscription, & la placèrent dans leur *Diplomatique* (1) comme le plus ancien exemple connu de l'écriture lapidaire des Grecs. Mais ils n'y trouvèrent rien de ce que l'abbé Fourmont y avoit vu ; ils prétendirent qu'il n'y étoit question ni de prêtresses, ni de l'indication des années ; mais qu'on y lisoit seulement les noms de quelques dames, qui en partie sont désignées comme mères par les noms de leurs fils (2), & en partie comme filles par les noms de leurs pères. Ils présumèrent de-là que ce monument avoit été consacré à la gloire de quelques dames de Sparte, qui

---

p. 358. T. XVIII, p. 441. Ceci même est encore répété par le comte de Caylus, *Recueil, T. I, p. 63*, & l'avoit déja été auparavant par M. Freret, Mém. *T. VII, p. 297.*

(1) *Nouveau Traité de Diplomatique, T. I, p. 615, pl. 5.*

(2) Par exemple : Απιστωτις τω Αγχιδαμω ματειρ, c'est-à-dire, Απισωτις του Αγχιδαμου μητηρ.

avoient pris les armes pour la défenſe de leur patrie, ou qui, par un motif de religion, avoient fait des préſens au dieu que les Amycléens adoroient. Peut-être étoit-ce la liſte des femmes qui avoient travaillé à la tunique d'Apollon Amycléen.

De cette manière l'inſcription perdoit certainement beaucoup de ſa valeur; elle étoit d'une grande obſcurité, il y avoit ſur-tout des mots forts durs & d'une conſtruction peu grammaticale (1). M. l'abbé Barthelemy a fait depuis des remarques ſur cette inſcription, & a trouvé que l'abbé Fourmont avoit raiſon d'avancer que c'étoit une liſte des prêtreſſes d'Apollon Amycléen (2). Il a obſervé avec jugement que les lettres qui, ſans cela, ſe trouveroient ſeules, & n'offriroient aucune ſignification, ſont des lettres numérales qui déſignent les années que les perſonnes mentionnées dans l'inſcription ont paſ-

---

(1) Rien n'eſt plus étrange que de croire qu'une mère ait été déſignée par ſon fils; ainſi que de prétendre qu'au lieu de ἡ Καλιμακο κορα il faille lire, ἡ του Καλλιμαχου.

(2) Voyez *Mém. de litt. Tome XXIII*, p. 394 *ſeq.*

fées dans quelque emploi (1). Il remarque ensuite combien il est peu vraisemblable que les mères aient été nommées d'après leurs fils ; & il trouve plus raisonnable de conclure que le nom de *Mère*, étoit un titre d'honneur sous lequel on avoit voulu désigner les prêtresses d'Apollon, de même que le nom de *Kora* ou *Vierge* étoit celui qu'on donnoit aux plus jeunes de ces mêmes prêtresses. Cependant pour justifier pleinement l'idée de l'abbé Fourmont, M. l'abbé Barthelemy cite une autre ancienne inscription de la collection de ce savant académicien, du même contenu que la première. Le titre de cette inscription porte : *Les Mères & les Vierges attachées au service d'Apollon, avec les années du sacerdoce des Mères* (2). Il est vrai que rien n'indiquoit le lieu où l'abbé

(1) Par exemple, Καραδειρει τε Καραδειρο ματερ κα. Les Bénédictins ont cru qu'il falloit lire και, mais c'est κα 21.

(2) Ματερες και κουραι του Απολλωνος και ετ (εα ματε) ρον. Et dans la septième ligne il y a : Λαοδαμεια Αμυκλα βασιλεως ματερ IIII. Voilà ce qui a porté l'abbé Fourmont à penser que la liste alloit jusqu'au tems du roi Amyclas ; car Laodice, fille du roi Amyclas, se trouve citée ici au nombre des anciennes prêtresses, & la cinquième nommée dans le premier fragment.

Fourmont avoit découvert cette inſcription ; mais M. l'abbé Barthelemy a regardé comme une choſe certaine qu'elle étoit le commencement de l'autre inſcription, & qu'elle contenoit la liſte des prêtreſſes d'Apollon à Amycle, qui peuvent avoir été partagées en deux claſſes.

Il faut convenir que ces deux fragmens contiennent une liſte de prêtreſſes; mais je ne penſe pas qu'il ſoit démontré que ces prêtreſſes fuſſent conſacrées à Apollon. Je ne ſuis pas non plus entièrement convaincu que l'abbé Fourmont ait été ſur le lieu où ſe trouvoit placé le temple d'Apollon Amycléen. Il peut y avoir eu d'autres temples à Amycle; & il y avoit véritablement un temple de Dionyſus, & un ſanctuaire d'Alexandra, qui étoit la même que Caſſandre, fille de Priam. D'ailleurs, cette table pouvoit ſe trouver dépoſée dans le temple d'Apollon, ſans qu'elle contînt pour cela une liſte de prêtreſſes vouées à ce dieu. Je regarde comme également invraiſemblable que ces deux fragmens appartinſſent l'un à l'autre, à cauſe que le nouveau fragment, comparé à l'ancien, eſt viſiblement plus moderne,

& qu'il offre des caractères qui ne se trouvent pas sur celui-ci (1).

Au reste, l'abbé Fourmont nous a fait connoître quelques autres morceaux importans, parmi lesquels il y a trois pierres, sur chacune desquelles étoient gravés des caractères fort anciens, avec la figure d'un bouclier, qu'il trouva parmi les ruines du temple d'Apollon Amycléen (2). Ce sont trois ouvrages en relief, dont les inscriptions avec des noms sont aussi curieuses par elles-mêmes que par la forme des caractères; & il y a des figures qu'on pourroit regarder comme des espèces d'armoiries; savoir, sur la premiere pierre une massue, sur la seconde un serpent, & sur la troisième

(1) Entr'autres, un trait du *K*, qui, de même que le reste, ressemble plutôt aux caractères d'une autre inscription trouvée par l'abbé Fourmont, proche l'ancienne Phlius, & de laquelle il donne une copie dans la *planche III*, contenant la liste de ministres sacrés, dont quelques-uns avoient le titre de père. Mais quand même ces réflexions ne se présenteroient pas ici, il n'en faudroit pas moins dire que cette inscription nous apprend que le temple d'Apollon étoit desservi par des prêtresses; d'autant plus que, *page 404*, on trouve encore deux fragmens d'inscriptions dans lesquelles il est également question de prêtresses.

(2) *Hist. de l'Acad. des Inscript. T. XVI, p. 101. seq.*

Digitized by Google

un ferpent accoté de deux renards tombans (1). Ces boucliers n'ont rien de commun avec la matière que nous traitons ici; je remarquerai feulement que fur le fecond des boucliers fe trouvoit la généalogie de Talécle, fils d'Archelaüs, fils d'Agéfilaüs, fils de Doryffus, fils de Labotas (2), fils d'Echeftrate, roi (3); ce qui eft très-utile pour l'intelligence de l'hiftoire de Sparte. Or, Echeftrate étoit fils d'Agis, fouche des Agides, qui formoient la première branche des Héraclides. L'époque où vécut Talécle, & à laquelle fut fait par conféquent le bouclier en queftion, approche du tems de Lycurgue. Les deux

(1) Ces figures appartiennent à la claffe des plus anciens fymboles qui tenoient lieu d'armoiries. Les Lacédémoniens prirent pour les leurs le ferpent, les Argiens une grenouille, les Mefféniens un renard, armoiries dont on trouve l'origine fabuleufe chez Apollodore II, 8, 5. La fignification des boucliers dans les *Phéniciennes* d'Euripide eft connue, & celle du ferpent gravé fur le bouclier d'Epaminondas ne l'eft pas moins. Voyez Paufan. *L. VIII*, §. 11.

(2) Il y a το (au lieu de του) Λαβοται. L'abbé Fourmont penfe qu'il faut lire Λαβωτου. Les Spartiates déclinoient Λαβωτά, & c'eft ainfi que cela doit être.

(3) βάγος, la dénomination des rois, du moins pour autant qu'ils avoient le commandement des armées; βάγος pour ἄγος avec l'accent aigu, qui fe prononce de tant de manières différentes, comme dans les lettres F, V, B, des langues modernes.

autres boucliers ne font pas fi anciens. Ils fe trouvoient pofés, en forme de monumens, fur des bafes. Cependant on ne peut pas les regarder comme des tombeaux, qu'il auroit fallu chercher à Sparte.

L'abbé Fourmont a de plus donné la defcription du fragment d'une infcription écrite en bouftrophédon (1), qu'il avoit trouvé à Amycle près d'un ancien temple d'*Onga* (2), qui, chez

---

(1) *Hift. de l'Acad. des Infcr. Tome XV*, *Mém. p. 395*, *pl. 2.*

(2 Je voudrois bien voir l'infcription de ce frontifpice du temple d'Onga. Il eft probable que l'abbé Fourmont ne l'a pas lu trop correctement. Il en cite un mot *p. 403*), qu'il écrit Ικετερκεϱατεις Il croit lui-même, fans doute d'après Meurfius, que c'eft le même que le Ικτειϰϱατεις d'Héfychius, qui étoit le furnom des Lacons ou Lacédémoniens des premiers tems. Mais Hemfterhuis a remarqué que ce mot doit être tout autrement écrit : Ἰκτιῦ, κρατεῦς. Fourmont s'eft imaginé cependant avoir trouvé ce mot dans d'autres très-anciennes infcriptions des Lacédémoniens. Et M. l'abbé Barthelemy cite par occafion (*T. XXIII*, *p. 404*) une autre infcription découverte par l'abbé Fourmont à Amycle, où l'on trouve : Ικτειϰϱατεις Θεο Απολλωνι Δαματρια Δαματριε ιερεια. Il paroît donc que ce mot étoit du dialecte Lacédémonien. Peut-être fignifioit-il une dignité fupérieure. Il feroit poffible qu'il vint de ἴκτης, au lieu de ἱκέτης ou de τὸ ἴκτεϛ, un *javelot*. Ces deux mots fe trouvent auffi dans Hefychius. Mais il me femble plus probable que ce n'eft qu'un fimple nom d'homme, Ἰκτειϰρατης ainfi que Καλλικρατης, Ευκρατης & d'autres.

les Lacédémoniens, étoit le nom de Minerve. Cette inscription contient une suite de noms, sur trois lignes, des deux rois de Sparte, Théopompe, fils de Nicandre (avant l'ere-vulgaire 770, 724. Olympiade II, 3. XIV, 1), & Alcamène, fils de Talécle (avant l'ere-chrétienne 813, 777, l'année qui précéda l'Olympiade I); & ensuite des gérontes ou sénateurs, servant d'introduc-

---

Dans une autre inscription que l'abbé Fourmont a copiée à Phlius (*Tome XXIII, p. 410, pl. 3*, au lieu de Καλλικρατης, il y a de la même manière Καλικρατεις, & au lieu de Λαφανς, on trouve Δαπαεις. Voici la manière dont il faut lire toute l'inscription de Phlius :

Ἀθάμας ὁ Εὐλάου, πατὴρ ἀιακίεντο: τημένου τοῦ Ηηλίου.

Καλλικράτης ὁ Μνήμονος, πατὴρ, ανακίεντος Εὐκράτου τοῦ τημέιου.

Γημάτηριος ὁ Λεπρέου, πατὴρ, ανακίεντος καλλικλέους τοῦ Εὐστεγάνου τοῦ Εὐκεράτου.

Λαφαὴς Ἀπεράτου κόρος.

Nous savons maintenant que ces trois grands prêtres, qui avoient le titre honorable de père, se nommoient Athamas, Callicrate & Démétrius, & qu'il y avoit avec eux un autre administrateur du temple, appellé ὁ ανακαιων, à ce qu'il semble; sans doute à cause de son emploi, qui consistoit à allumer le feu pour les sacrifices.

Pour ce qui est d'Onga, qu'on connoit par les poëtes tragiques, & qui avoit un autel à Athènes, (Pausanias, IX, 12, p. 734) l'abbé Fourmont l'a trouvée dans la configuration des caractères qui devoient signifier ΟΓΑΙ, c'est-à-dire Ογα, la déesse Onga; ainsi qu'il y a chez le comte de Caylus (*T. I, p. 64*) Κλεοδαμα Ογαι (Ογα.)

tion à une ordonnance des Lacédémoniens, qui, comme l'abbé Fourmont le remarque avec beaucoup de probabilité, doit avoir été une déclaration de guerre contre les Messéniens, mais que nous ne possédons pas. Il est à croire que cette inscription date cent ans avant Lycurgue, ou huit siècles avant la naissance de Jesus-Christ. Les Bénédictins ont encore fait connoître deux autres inscriptions trouvées par l'abbé Fourmont (1). Elles sont aussi écrites en boustrophédon. La première contient le nom d'une prêtresse : *Damonaca, fille de Damonax* (2) ; la seconde, qui étoit l'inscription d'une statue ou d'un bas-relief porte : *Hyllus m'a consacré, Aristocle m'a fait* (3). Ainsi nous avons le nom d'un ancien artiste, sous lequel nous connoissons encore

---

(1) *Nouveau Traité de Diplomatique*,. *Tome I*; *pl. 6*, *p. 626.*

(2) Δαμονακα Δαμονακο ιερεια Damonace est le même que Damonax.

(3) Il faudroit revoir cette inscription sur le lieu ; en voici les paroles : Υλλος μ' ανεθηκεν, Αριστοκλης εποησεν (εποιησεν) C'est par erreur que les Bénédictins lisent Αριστοκυδες au lieu de Αριστοκλες Toutes ces inscriptions sont plus anciennes & plus curieuses que celle de Sigée, que Chishull a expliquée.

d'autres ſtatuaires ; ſavoir, Ariſtocle, frère de Canachus, qui vivoit vers l'Olympiade XCV ; mais, ſelon toutes les apparences, celui-ci eſt l'ancien Ariſtocle de Cydonia, ville de Crête, de qui Pauſanias (1) vit encore la ſtatue d'Hercule à Olympie. Cet écrivain ne peut cependant indiquer le ſiècle où vécut cet artiſte ; il ſe contente de dire qu'il étoit du nombre des plus anciens ſtatuaires, & qu'il floriſſoit avant que Zancle eût le nom de Meſſène. Or, les Meſſéniens prirent cette ville par trahiſon l'Olympiade XXIX ; ce qui remonte au-delà des tems où vécurent Cypſelus, Alcman & Tyrtée (2).

Enfin, le comte de Caylus, dont le nom ſera à jamais cher aux amateurs de l'antiquité, nous a mis encore ſous les yeux trois autres morceaux deſſinés par l'abbé Fourmont (3). L'un eſt un petit autel de marbre noir, haut de trois pieds, avec ces mots : *à Apol-*

---

(1) Pauſan. *V*, 26.
(2) *Hiſtoire de l'Art*, de Winkelmann.
(3) *Recueil d'Antiquités*, *T. I*, *pl.* 20, 3, 4, 5. L'explication eſt de M. l'abbé Barthelemy.

lon (1). Il trouva ce monument dans les ruines du temple d'Apollon à Amycle. Si l'abbé Fourmont s'étoit préparé d'avance à faire des recherches plus exactes, il est probable qu'il auroit fait des découvertes bien plus importantes encore. Les deux autres monumens appartenoient au temple d'Onga (2).

Hyacinthe étoit un héros indigète d'Amycle, ville de la Laconie (3), sur laquelle je viens dè rassembler le peu de renseignemens que nous en avons. On savoit, par tradition, que, jeune encore, il étoit mort par accident en jouant au disque, fans doute à cause

---

(1) Απολλωνι.

(2) A l'endroit cité, n. 4, 5. Le récit, page 64, en est obscur, &, comme il paroit, n'a pas été bien conçu; mais ce n'est pas ici le lieu d'en faire la critique. Je passe aussi sous silence deux ou trois autres inscriptions trouvées à Amycle, qui appartiennent à celles de l'abbé Fourmont : une du tems de Sous & d'Echestrate, dont notre académicien explique le mot Ικτειχρατιι. *Hist. de l'Acad des Inscr. T. XV, p. 400.* M. l'abbé Barthelemy cite encoro en passant deux fragmens, *Tome XXIII, p. 404*; & un autre fragment qui se trouvoit à l'un des deux ouvrages en bas-relief, dans le temple d'Onga, est dans le *Recueil* du comte de Caylus, *T. I, p. 64.*

(3) Je ne m'arrête pas ici à la fable vulgaire, qui est connue par les *Métamorphoses* d'Ovide. *Métam. X*, & par Lucien, *D. D. XIV.* Voyez les commentateurs de ces passages.



que le vent avoit chaſſé le palet obliquement. Suivant les idées des anciens Grecs, on attribuoit les morts ſubites & violentes à l'action immédiate des dieux, & ſur-tout d'Apollon. Voilà ce qui a donné aux poëtes matière d'embellir leurs fables. Apollon aimoit Hyacinthe, & avoit Zéphire pour rival. Un jour qu'Apollon s'amuſoit à jouer au diſque avec ſon favori, le Zéphire chaſſa le palet contre le front du jeune héros. Il ſe pourroit que la fable fut plus ancienne que l'ouvrage de l'artiſte, & qu'elle ait donné à celui-ci (ainſi que je l'ai déja ſoupçonné) l'idée de faire ſervir le ſarcophage d'Hyacinthe de baſe à la ſtatue d'Apollon Amycléen. Dans la ſuite cette fable a ſubi beaucoup d'altérations de la part des poëtes, qui, par un jeu de mots, ont auſſi fait alluſion à la fleur qui porte le même nom, comme ſi elle devoit ſon origine au ſang de ce jeune héros (1). Que cette

---

(1) C'eſt à-peu-près dans ce ſens qu'il faut comprendre ce que dit Pauſanias en parlant (*Livre III, chap. 19*) du tombeau d'Hyacinthe. « Quant au » Zéphire, & à la manière dont Apollon tua ſi mal- » heureuſement Hyacinthe, & à la fleur en laquelle » il le changea, peut-être ce que l'on en dit eſt-il

fable eſt néanmoins fort ancienne, & qu'elle a été traitée par les plus anciens poëtes ; voilà ce qui eſt prouvé par l'amour que le chantre Thamyris, dont parle Homère, doit avoir porté au bel Hyacinthe (1). Il paroît donc certain

---

» fort différent de la vérité ; mais on en peut croire » ce que l'on voudra ».

(1) Apollodor. *I*, *3*, *3*. Que d'autres poëtes ont traité cette fable, paroît, par le double récit qu'en fait cet écrivain (qui a donné ce recueil d'anciens mythologues) tant à l'endroit cité, que *L. III*, *10*, *3*. Suivant le premier paſſage, Hyacinthe eſt de même fils de la Muſe Clio & de Piérus ; & ſuivant le ſecond, où il eſt queſtion de la fable particulière des Spartiates, il eſt fils d'Amyclas & de Diomeda. Mais dans la fable des Athéniens, il eſt queſtion d'un tout autre Hyacinthe, qui eut des filles qu'on offrit en ſacrifice, ſuivant Apollodore *III*, *14*, *8*, Hygin, *Fab.* *238*, & Harpocrate, au mot Ὑακινθίδες. Apollodore raconte que ce ſacrifice fut fait à l'occaſion du ſiège d'Athènes par Minos, roi de Crète. Il eſt parlé d'une pareille hiſtoire, mais beaucoup plus connue, des filles du roi Erechthée, chez Apollodore même, §. 4. Il me ſemble donc que les deux récits ſe trouvent confondus ; & voilà pourquoi les filles d'Erechthée ont été appellées Hyacinthides, les mêmes qui portent autrement le nom de Παρθένοι. Voyez Suidas dans ſon Παρθένοι, où l'on fait auſſi dériver leur nom d'un lieu de l'Attique appellé Hyacinthus ; de même que Diodore de Sicile XVII, 15, ainſi que Weſſeling, & Valois, ſur l'endroit cité d'Harpocration. Lennep ſur Coluth *Animadverſ. II*, *9*. avance une idée un peu différente ſur cette fable. Enfin, Hygin & d'autres font d'Hyacinthe un fils d'OEbalus ; ſans doute par une fauſſe interprétation du mot *OEbalius*, qui n'eſt autre

qu'il doit y avoir fubfifté quelque part une ancienne chanfon dans laquelle il étoit parlé d'Hyacinthe.

L'anniverfaire d'Hyacinthe fe faifoit par une fête appellée Hyacinthia, qui fe tenoit dans l'enceinte facrée, avec des jeux publics (1). Ces jeux devoient, ainfi que les autres anciens jeux, leur origine aux cérémonies funèbres (2). Il fe pourroit que le jeu de difque eût été un des principaux exercices de ces fêtes. Les poëtes qui ont chanté les vainqueurs aux jeux de la Grèce ont probablement employé l'hiftoire d'Hyacinthe, & c'eft par cela qu'elle eft devenue une des plus belles & des plus célébres fables de l'antiquité. C'eft fans doute, comme je l'ai déja remarqué, dans l'enceinte facrée d'Amyclée que fe tenoient les jeux (3). Le récit de

---

chofe qu'un furnom donné aux Lacédémoniens en général.

(1) Strabon *VI*, *p. 426* (278), où il parle du projet de Phalanthe & des Parthéniens, qui devoit s'exécuter pendant la fête Hyacinthia : συνκειτο μεν εν τοις Ὑακινθιοις (probablement Ὑακινθιοις) εν τῳ Αμυκλαιῳ συντελουμενου του αγωνος, &c.

(2) Dans l'origine c'étoit ce qu'on appelle un αγων επιταφιος.

(3) Εν τῳ Αμυκλαιῳ

Strabon nous donne encore quelques autres idées ſur les circonſtances de ces fêtes, ſavoir, que toute la nation s'y rendoit; puiſque c'eſt à une de ces fêtes que Phalante avoit projetté de changer la forme du gouvernement & d'attaquer les chefs de Sparte (1). Le ſignal que Phalante avoit choiſi pour opérer cette révolution étoit de couvrir ſa tête d'un caſque. Il y avoit donc un de ces jeux pendant lequel on avoit le caſque ſur la tête : c'étoit probablement une courſe (2).

Ce récit nous apprend auſſi la haute antiquité de ces jeux; car on peut déterminer le tems de la conjuration de Phalante par la guerre Meſſénienne, après laquelle Phalante partit & alla fonder la ville de Tarente, en Italie.

---

(1) Le paſſage de Strabon, à l'endroit cité, eſt obſcur, & a probablement été altéré. Il eſt vrai qu'il y parle du ſénat; mais il dit : Επεβουλευον τοις του δημου; & immédiatement après, en parlant de l'attaque, il fait mention de ceux contre qui Phalante vouloit la diriger. ησαν δε γνωριμοι απο της κομης οἱ τουδημου. Il paroît donc qu'on reconnoiſſoit les Spartiates par leur chevelure; c'eſt-à-dire, que les hommes faits laiſſoient croître leurs cheveux, ainſi qu'on l'apprend auſſi par Xénophon, *de Rep. Laced.*

(2) Ὁπλιται δρομος.

On fixe le commencement de Tarente à l'an 707 avant l'ere-chrétienne (1).

Le tems de l'année dans lequel tomboit cette fête anniverſaire (2) eſt connu ; car Heſychius nous apprend que c'étoit au mois *hecatombeus* (3). Mais auquel de nos mois faut-il le rapporter? Dodwell (4) le compare au hecatombœon des Athéniens, & le place à la même époque de l'année, c'eſt-à-dire, après le plus long jour d'été (5).

---

(1) Olympiade XVIII, 2.

(2) Car c'étoit une fête anniverſaire. Ovide, *Métamorphoſe X*, v. 218, dit : *Annua Hyacinthia.*

(3) Heſychius, Ἑκατομβευς, μην παρα Λακεδαιμονιοις εν ᾧ τα Ὑακινθια.

(4) *De Cyclis Diſſ. VIII*, *p. 338*, *9*.

(5) D'après un paſſage d'Etienne de Byſance, on pourroit croire qu'il y avoit un mois appellé Hyacinthe. Au mot Αμυκλαι, il dit que le nom du fondateur d'Amycle ſe prononçoit auſſi Αμυκλας Αμυκλαιτες ὡς Σιμμιας εν μησιν· ὃν ρ' Αμυκλαιτες παιδος αποφθιμενου λαοι κικλησκουσιν·., à qui l'on donne ce nom d'après le fils d'Amycle. Mais le ὃν peut avoir été appliqué dans l'enſemble à un tout autre objet ; il eſt probable que cela avoit rapport à Apollon, au dieu, que célébroit le peuple d'Hyacinthe. Peut-être que le vers doit être lu de cette manière :

Ὃν ρ' Αμυκλαιτες παιδος αποφθιμενου Ὑακινθον
Λαοι κικλησκουσι.

Simmias eſt le grammairien verſificateur connu, qui vivoit du tems des premiers Ptolémées. Il a montré

Cette

Cette fête avoit des cérémonies particulières. Le premier jour étoit consacré au deuil en commémoration d'Hyacinthe ; le second jour cette tristesse se changeoit en joie & en plaisir ; & il est probable que c'étoit le troisième jour que se tenoient les jeux. Cela paroît constaté par une description de cette fête, qui est parvenue jusqu'à nous, & qui mérite bien de trouver sa place ici (1). « Les Lacédémoniens », est-il dit, » célèbrent pendant trois jours la fête » appellée *Hyacinthia*. Le premier

---

par ses vers, auxquels il donnoit la forme d'un œuf, qu'il ne regardoit la poésie que comme un amusement puéril. Au reste, si le mois dans lequel on célébroit les Hyacinthies s'appelloit *Hecatombeus*, & si Apollon avoit tant de part à ces fêtes, il faudroit que le surnom de ce dieu eut été *Hecatos*, *Hecatombos*, d'où feroit venue alors l'étymologie d'*Hecatomnos*. Cela serviroit à constater la conjecture de M. le professeur Segaar, sur l'étymologie du mot *Hécatombe* ; si d'ailleurs l'on ne savoit pas d'une manière certaine qu'il y a eu en effet des sacrifices de cent taureaux. Il ne doit pas paroître étonnant qu'on ait immolé cent de ces animaux à la fois, si l'on pense que ces sacrifices se faisoient au nom de toute une tribu ou de toute une ville, & que tous les citoyens devoient prendre part à ce repas sacré.

(1) Athénée, *IV*, *p. 139*, *D*, pris chez Didyme, qui a copié ce passage du ἐν τοῖς Λακωνικοῖς de Polycrate, qui est perdu depuis long-tems.

» jour on marque les regrets d'avoir
» perdu Hyacinthe , en ne mettant
» point de couronne pendant le festin ,
» & en n'y servant point de pain , mais
» seulement des gâteaux , avec tout ce
» qui y appartient ordinairement. On
» n'y fait point non plus entendre le
» chant accoutumé ; en un mot , il ne
» s'y remplit aucune des cérémonies
» qui sont en usage aux autres fêtes;
» car après le repas tout le monde se
» leve & se retire avec un air recueilli.
» Mais le lendemain on y voit une
» grande quantité de spectacles & une
» solemnité très - remarquable. Une
» troupe de jeunes gens vêtus d'habits
» fort justes & le corps serré d'une
» ceinture , jouent sur un instrument à
» cordes , ou sur la flûte. Ils chan-
» tent en l'honneur du dieu un hymne
» en rhythme anapeste & d'un ton
» fort vif , tandis que la main par-
» court avec le plectrum toutes les
» cordes. Une autre troupe montée sur
» des chevaux bien décorés , passe en
» cavalcade sur le théâtre. Ensuite vien-
» nent d'autres rangs de jeunes-hom-
» mes qui chantent une chanson popu-
» laire ; & parmi ceux - ci sont mêlés

» des danfeurs qui, au fon de la flûte, » exécutent, en chantant, une ancienne » danfe pantomime. Une partie des jeu- » nes filles paroiffent fur des chars cou- » verts, appellés *Canathron*, deftinés » à cet ufage, & d'un magnifique tra- » vail en bois. D'autres font montées » fur des chars propres à la courfe avec » de beaux attelages. Toute la ville » (Sparte) eft en mouvement, & fe » livre à la joie. On facrifie ce jour-là » un grand nombre de victimes; les ha- » bitans accordent l'hofpitalité à leurs » amis & régalent même leurs efcla- » ves (1); en un mot, tout le monde » court voir cette fête, de forte que la » ville fe trouve entièrement déferte ».

Thucydide (2) nous apprend que les Hyacinthies étoient des fêtes folemnelies à Sparte. Le traité pouvoit y être annuellement renouvellé, fi d'un côté

(1) Il n'eft donc pas étonnant que Théodoret, *Serm. VIII*, *p.* 597, *D.* appelle cette fête ἑορτην την μεγιστην και δημοθοινιαν; comme nous dirions aujourd'hui une foire ou fête pour le peuple. Cette fête continuoit pendant la nuit; ce qui fait qu'Euripide l'a nommée *fête nocturne* dans fon *Hélène* 1485. Η κωμοις Υακινθου Νυχιον εις ευφροναν.

(2) Thucyd. *V*, 23.

les Athéniens ſe trouvoient à Lacédémone aux Hyacinthies, & ſi d'un autre côté les Lacédémoniens ſe rendoient aux Dyoniſies à Athènes. La ſolemnité des fêtes Dyoniſiaques, & le grand concours d'étrangers qui ſe trouvoient à cette occaſion à Athènes, ſont des choſes généralement connues.

Voici, ſelon moi, comment il faut conſidérer les différentes manières de célébrer pendant les trois jours les Hyacinthies : le premier jour étoit proprement ce qu'on appelle une anniverſaire ou un ſacrifice pour le mort, ainſi qu'on en faiſoit à la mémoire des héros (1); & c'eſt à cela qu'il faut appliquer ce qui a été dit plus haut du tombeau d'Hyacinthe, ſavoir, qu'il y avoit une porte d'airain, par laquelle on verſoit à la fête Hyacinthia la liqueur des libations. Ces libations des cendres ſe faiſoient ordinairement avec du vin, du lait & d'autres liqueurs (2). Le jour ſuivant on

(1) Εναγισμοι, *inferiae*.

(2) Afin de pouvoir arroſer les cendres, on pratiquoit des trous aux ſarcophages & aux urnes cinéraires. Il y avoit auſſi de pareilles ouvertures aux tombeaux, ſoit qu'ils continſſent le corps ou ſeulement les cendres. On en trouve un exemple dans Pauſanias, *X*, *4*, *p. 807*, *ſ.*

apportoit les offrandes à Apollon (1); & c'étoit-là la principale cérémonie; auſſi la fête avoit-elle en effet été inſtituée en l'honneur d'Apollon, le dieu auquel étoient conſacrés la ſtatue & le trône qui ſont le ſujet de cette diſſertation (2).

Le ſecond jour on célébroit donc par des chants & des danſes la fête en l'honneur d'Apollon. C'étoit-là le fameux pæan que les Amycléens & les Lacédémoniens tenoient en telle eſtime, que perſonne ne manquoit de s'y trouver (3). Nous ſavons qu'Agéſilas y aſſiſta; & c'eſt à cette occaſion qu'il fut loué de ſa docilité, pour avoir pris la place qui lui fut aſſignée dans le chœur (4); de ſorte que ce grand ca-

---

(1) Και Ὑακινθιοις προ της του Απολλωνος θυσιας ες τουτον Ὑακινθῳ τον βωμον δια θυρας χαλκης εναγιζουσι. Pauſan. à l'endroit cité.

(2 Pauſan. *III*, *10*. Les Amycléens s'en retournèrent chez eux, τα καθεστηκοτα τῳ τε Απολλωνι και Ὑακινθῳ δρασαι. Cela paroît auſſi par pluſieurs autres paſſages

(3) Voyez Xénophon, *Hiſt. Gr.* 4, 5, 11.

(4) Xénophon, *ſur Agéſilas*, *Cap.* 2, 17. - οὑτως οικαδε απελθων εις τα Ὑακινθια, ὁπου εταχθη ὑπο του χοροποιου, τον παιανα τῳ θεῳ επετελει. Plutarche, *Apotheg. Lac. pr.* le dit d'une manière un peu différente. Agéſilas ayant été placé, à la fête Gymnopédie, à un

pitaine, qui venoit de commander l'armée, se mit tout de suite au rang des simples citoyens. Le pæan & le chœur étoient parconséquent une seule & même chose; c'est-à-dire, une procession pantomime avec chant, à laquelle assistoient les principaux habitans de Sparte. Une seule personne présidoit à cette cérémonie (1). Si je ne me trompe, ce pæan étoit le même hymne en rhythme anapeste qu'on chantoit d'un ton vif & animé en l'honneur d'Apollon, dont parle Polycrate, & d'après lui Didyme (2). Ce même écrivain nous apprend encore d'autres particularités de ces cavalcades religieuses (3), qui,

---

endroit au-dessous de son rang, dit: « Fort bien ! » je prouverai que c'est l'homme qui honore la place, » & non la place qui honore l'homme ».

(1) χοροποιος.

(2) Athénée, à l'endroit cité plus haut : Εν ῥυθμῳ μεν αναπαιστῳ, μετ' οξεος δε τονου τον θεον αδουσιν.

(3) Le même. Ce qui est dit de la pompe des dames de Sparte : Των δε παρθενων αἱ μεν επικαναθρων, καμαρωτων ξυλινων ἁρματων, φερονται πολυτελως κατεσκευασμενων· αἱ δ' εφ' ἁμιλλαις ἁρματων εζευγμενων πομπευουσιν' paroit être mal copié. Ces mots : καμαρωτων ξυλινων ἁρματων sont peut-être une explication étrangère, ou du moins d'Athénée même. Le *Canathron* étoit une espèce de voiture particulièrement en usage à Sparte, avec une impériale tressée. Chez Xénophon, dans ses *Eloges des Capitaines*, 8, 7, il est dit qu'Agésilas se rendit

en général, doivent avoir eu quelque chofe de fort folemnel (1). Il eft probable que c'étoit à ces proceffions qu'on portoit la tunique confacrée tous les ans à Apollon, & que tiffoient les dames Lacédémoniennes dans une maifon particulière deftinée à cet ufage, ainfi que je l'ai remarqué plus haut.

Il eft inutile fans doute de rappeller que c'étoient les Lacédémoniens qui préfidoient à cette fête, ainfi qu'aux jeux, & qui en avoient la direction. Mais il n'eft pas poffible de prouver

---

dans une voiture ordinaire à Amycle. -- Επι πολιτικου καναθρου κατιει εις Αμυκλας. Mais il paroit certain que la leçon eft fautive ici, d'autant que Plutarque, dans la *Vie d'Agéfilas* (p. 606) cite ce paffage en parlant de la fille d'Agéfilas; & l'on fait que le canathron étoit une voiture pour les femmes. C'eft auffi dans des canathrons que les dames Lacédémoniennes affiftoient aux Hélénies ou fêtes inftituées en l'honneur d'Hélène. Voyez Hefychius dans Καναθρα, & Meurfius *Graec. feriata in* Ελενια. Suivant Plutarque, dans la *Vie d'Agéfilas*, *Opp. T. I, p. 606, C*, cette voiture doit avoir eu plufieurs figures chymériques d'un griffon, ou d'un cerf ou chevreuil. Mais quand même ce paffage n'auroit pas été intercallé, ainfi que cela me paroit probable, cette forme du canathron n'appartiendroit pas moins aux premiers tems.

(1) C'eft cette cérémonie qui eft indiquée par la *pompa praelata* chez Ovide, *Met. X, 218, f. Celebrandaque more priorum annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.*

qu'on avoit coutume de faire paroître des jeunes gens nuds dans le chœur ou dans la danſe pantomime (1). Il y a encore une choſe qui mérite d'être remarquée, c'eſt qu'à cette fête on ſe ceignoit le front de couronnes de lierre, qui n'étoient autrement conſacrées qu'à Bacchus ſeul (2).

Il paroît que la pompe de cette fête & les jeux qui y étoient en uſage ſe maintinrent pendant tout le tems que fleurit la Grèce; car il en eſt fait mention dans Hérodote (3), dans Thucydide (4) &

(1) Heſychius dans Γυμνοπαιδια· τινες μεν ἑορτην φασι Σπαρτιατικην, εν ᾗ τους εφηβους κυκλῳ περιθειν τον εν Αμυκλαιῳ βωμον τυπτοντας αλληλων τα νωτα.

Il eſt clair que ceux dont le grammairien veut parler ici mêlèrent enſemble la Gymnopédie, la fête des flagellations (μαστιγωσις) à l'autel de Diane Orthia ou Orthoſia, & la fête Hyacinthia. Le grammairien, auteur de cet article, chez Heſychius, a déja dit quelque choſe de cette triple faute. Les jeunes gens nuds faiſoient leurs exercices dans la place publique de Sparte. Pauſanias, *III*, *11*, *p. 233*, *f.* Il ſe peut néanmoins qu'on ait fait à plus d'une occaſion de pareilles cérémonies, ainſi que cela ſemble prouvé par les différens paſſages raſſemblés par Meurſius *in Orcheſtra*, Grave & Geſner ſur Lucien, & M. le profeſſeur Ruhnkenius ſur Timée. (*Lex. Platon*, *p. 54*.)

(2) Macrob. *Sat. I*, *18*. Ce paſſage a été cité, ainſi que la plupart des autres, par Meurſius, dans ſa *Graecia feriata*, dans Ὑακινθια.

(3) Herodote *IX*, *6*.

(4) Thucydide *V*, *23*. Comparez-y Meurſius à l'endroit cité.

dans Xénophon (1). Le dernier y ajoute cette circonſtance particulière, que les Amycléens qui ſe trouvoient en campagne avec les Lacédémoniens, s'en retournèrent chez eux vers le tems de la fête Hyacinthia, malgré toutes les repréſentations qu'on put leur faire à cet égard; & Pauſanias (2) nous apprend que dans la guerre contre les Meſſéniens, les Lacédémoniens firent avec ce peuple une trève de quarante jours pour aller célébrer cette même fête.

Il faut que les Hyacinthies aient encore eu lieu du tems de Pauſanias; car cet écrivain en parle comme d'une choſe qui ſubſiſtoit actuellement alors (3). Mais ce qu'on auroit de la peine à croire, c'eſt que dans le quatrième ſiècle de l'ere-chrétienne le temple d'Amycle étoit encore en conſidération; car on ſait que l'orateur Himérius y exerça des actes de

(1) Xénophon *Hiſt. Grec.* IV, *5*, 11. Ce que Pauſanias répète, *III*, *10*.

(2 Pauſan. *IV*, *19*, *p. 326*.

(3) Pauſanias *III*, *19*, *p. 257*, *ch. 16*, *p. 247*. Et avant lui Ovide, *Métam.* X, 219 : *Celebrandaque more priorum. — redeunt Hyacinthia*, ſi d'ailleurs le poëte parle ici lui-même.

piété (1). Il faut donc que les Chrétiens n'aient rien pu entreprendre contre ce culte jusqu'au tems de l'empereur Julien.

Je vais maintenant porter encore une fois mes regards sur le trône d'Amyclée, considéré comme ouvrage de l'art.

L'artiste qui avoit fait cet énorme monument se nommoit Batyclès. Il étoit de la colonie des Magnésiens (2), branche des Eoliens, qui s'étoit établie en Thessalie, autour du fleuve Penée & des forêts du mont Pélion, ainsi que dans d'autres lieux (3). Après la guerre de Troye un grand nombre de Magnésiens allèrent se fixer dans l'Asie mineure, dans les districts de la Méonie & de la Carie, au pays des Lydiens, non loin de la ville d'Ephèse, sur les bords du Méandre (4). Ils bâtirent avec le tems la magnifique ville

(1) Voyez ce passage chez Meursius, *Miscell. Lacon. IV*, 2, *f*.

(2) Μαγνης. Pausanias à l'endroit cité, p. 255.

(3) Homère, Il. β. (*II*) *756*. Strabon, *IX*, *pag. 674*, *f*.

(4) Voyez Conon *Narrat. 29*. Ils venoient de Delphes; & l'ancien auteur cité par Athénée, *L. IV*, *p. 173*, avoit raison de dire que la ville de Magnésie étoit une colonie de Delphes.

de Magnésie sur le Méandre, & plus au Nord, au pied du mont Sipyle, une autre ville du même nom, qui fut détruite par un grand tremblement de terre sous le règne de Tibère. Pausanias ne dit point de laquelle de ces deux Magnésies étoit Bathyclès; & cependant il ne seroit pas indifférent de savoir laquelle des deux villes peut avoir produit de si bonne heure des artistes de cette force. Par bonheur cet écrivain y joint une autre particularité qui nous permet de former des conjectures sur la patrie de cet artiste. C'est par ce même Batyclès (1), dit-il, qui fit le trône d'Amyclée, qu'ont été exécutées, comme présens votifs (2), *les Graces qui accompagnoient le Trône, & la statue de Diane Leucophryné* (3). Diane Leucophryné, ou Leucophrys, étoit une divinité indigète de la ville de Magnésie sur le bord du Méandre, où elle avoit un temple qui étoit célèbre (4). La figure de cette Diane Leucophry-

(1) Pausanias, p. 255.
(2) Αναθηματα.
(3) Και αγαλμα δε Λευκοφρυνης εστιν Αρτεμιδος.
(4) L'architecte Hermogène a même écrit un ouvrage au sujet de ce temple, ainsi que Vitruve nous l'apprend dans sa préface du *Livre VII*.

né se trouve sur beaucoup de médailles, particulièrement d'Adrien, de Lucius Verus, d'Héléogabale & de Gordien Pie (1); & elle y ressemble presque par la figure à la Diane d'Ephèse. Elle a sans doute pris son nom de la ville de Leucophris, située dans la plaine du Méandre (2), où elle avoit probablement un ancien temple ou une ancienne statue (3). Comme Thémistocle avoit, par la libéralité du roi de Perse, régné pendant quelque tems sur les Magnésiens, ses fils consacrèrent à Athènes une statue de bronze de Diane Leucophryné, à cause, ajoute ici Pausanias, que les

(1) Voyez Buonarotti, *Osservar. sopra alcuni Medaglioni*, *p. 86*, *seq.* Spanheim, *De Usu & praest. Num. L. I*, *p. 658*. Pelerin, *Recueil*, *T. II*, *pl. 57*, *36*; & avant eux Morell, *Specimen*, *p. 168. seq.*

(2) Dans les vers de la *Géorgique* de Nicandre, chez Athénée *XV*, *p. 683*, *C.*, le nom de *Lethée* est donné à une petite rivière qui tomboit dans le Méandre :

> Λευκοφρυς ———
> Ληθαιου Μαγνητος εφ' ὕδασιν ευθαλεουσα.

(3) Il se peut que ce lieu ait pris son nom de *Colline blanche* de l'aspect qu'il offroit. Leucophris étoit aussi un ancien nom de Tenedos. Voyez Conon, *Narrat. 28*. Etienne de Byzance, à l'*article Tenedos*, & d'autres.

Magnéſiens honoroient Diane ſous le nom de Leucophryné (1).

L'autre ouvrage de Bathyclès dont il eſt ici queſtion ; ſavoir, les ſtatues des Graces, avoit été exécuté davantage d'après les rites de la religion, & d'après les idées des Spartiates. Mais il ſe préſente ici une difficulté : Pauſanias dit plus bas que les Graces & les Heures, au nombre de deux les unes & les autres, ſoutenoient le trône par-devant & par-derrière, ou que ces ſtatues ſe trouvoient placées aux angles du trône. Notre auteur veut-il parler de ces mêmes deux Graces, quand il fait mention des Graces conſacrées par Bathyclès (2) ? Pourquoi les auroit-il

(1) Pauſanias *I*, *p. 62*. Il ſemble qu'il en a été de la Diane Britomarte, dont on a fait une nymphe particulière de ce nom, comme de la Diane Leucophryné, qu'on a regardée comme une vierge ou comme une nymphe de ce nom, indépendamment de Diane. Il faut parconſéquent chez *Théodoret*, *Sermo VIII*, *p. 598*, *A.* την δε Λυκοφρυην εν τῳ ἱερῳ της Αρτεμιδος. εν Μαγνησια ταφηναι, Ζηνων ὁ Μυνδιος εφη, corriger par την δε Λευκοφρυνην.

(2) Ανεχουσιν εμπροσθεν αυτον, κατα ταυτα και οπισω, Χαριτες τε δυο και Ὡραι δυο. Il y a néanmoins auparavant : Βαθυκλεους δε αναθηματα επεξειργασμενα τῳ θρονῳ Χαριτες, &c. Le plus naturel ſans doute eſt de croire que ces ſtatues ſe trouvoient attachées au trône.

citées deux fois? Mais il se peut qu'il en ait d'abord parlé comme d'un des deux ouvrages que l'artiste avoit joints de son chef au trône, comme un hommage de sa part au dieu ; ce qu'il avoit sans doute indiqué par une inscription. Cependant les Graces étoient des divinités particulièrement révérées par les Lacédémoniens ; & l'on sait qu'il y avoit un temple des Graces sur le chemin de Sparte, à peu de distance d'Amycle (1).

Il auroit été à souhaiter que Pausanias eut dit quelque chose de plus de Bathyclès ; cet écrivain ajoute seulement : « Sous quel maître Batyclès avoit appris son art, & sous quel roi de Sparte » il a exécuté le trône, je n'en dirai » rien (2) ; quant au trône, je l'ai vu, » & je vais en rendre compte ». Il n'a pas songé sans doute que dans des tems postérieurs on seroit intéressé à connoître le siècle de l'artiste, & qu'on manqueroit pour cela de renseignemens nécessaires. Il faut donc que nous nous contentions aujourd'hui de simples conjectures à cet égard.

(1) Pausan. *III*, *18*, *p. 254*.

(2) Ταδε μεν παρημι. Il le savoit parconséquent bien ; mais il préféra de n'en rien dire.

L'*Histoire des sept Sages de la Grèce* nous apprend le conte du trépied d'or, qui passa entre les mains de tous les Sages, mais qu'ils consacrèrent enfin à Apollon Didyme, proche de Milet. D'autres prétendent qu'au lieu d'un trépied c'étoit une coupe d'or, & que Batyclès l'avoit faite (1). Cet artiste florissoit donc avant cette époque, mais de combien de tems peut-il avoir vécu antérieurement ? Il est probable que ce ne doit pas avoir été de beaucoup ; car voici la manière dont cet événement est raconté : « Une » coupe que Bathyclès avoit ordonné » en mourant de porter au plus sage » de tous les Grecs » ; & c'est de cette manière que cette coupe fut envoyée de l'un à l'autre. On peut parconséquent placer Bathyclès au tems de Solon, qui mourut dans l'Olympiade LV, 2, & qui florissoit à une époque où l'art avoit déja fait quelques progrès remarquables dans les îles & sur la côte d'Asie. Antherme & Bupalus vivoient

---

(1) Voyez Winkelmann, *Histoire de l'Art*, & Freret, *sur l'Equitation dans la Grèce*, *Mém. de l'Acad. Roy. des Inscript. T. VII, p. 296*, de qui la dissertation est d'ailleurs pleine d'une saine critique.

alors, & Dipoene & Scyllis, difciples de Dédale, travailloient le marbre.

Tout cela feroit bien s'il étoit feulement prouvé que ce Bathyclès eft l'artifte dont il s'agit ici. Mais j'ai de fortes raifons d'en douter. Il eft dit que Bathyclès étoit de l'Arcadie; & ceux qui font mention de la coupe de Bathyclès n'en parlent pas comme de l'ouvrage d'un artifte ; mais on lit : « Que » Bathyclès l'Arcadien avoit laiffé en » mourant une coupe, & qu'il avoit » ordonné de la remettre au plus fage » des Grecs (1) ». Il eft certain qu'on

(1) C'eft un certain Léandre de Milet, auteur d'une hiftoire de cette ville, qui eft le premier qui ait parlé de ce fait. C'eft de lui que l'ont pris Athénée, (Voyez les *Fragmens d'Athénée*, chez Cafaubon *X, 4*) ainfi que Diogène Laërce, *L. I, p. 28.* Βαθυκλεα γαρ τινα Αρκαδα φιαλην καταλιπειν, και επισκηψαι δουναι των σοφων τῳ πρωτιστῳ ; & Plutarque, dans la *Vie de Solon, p. 80.* Ε. οἱ δε ποτηριον Βαθυκλεους απολιποντος ειναι λεγουσιν On ne peut donc pas interprêter autrement le ὥσπερ την Βαθυκλεους κυλικα, dans le *Banquet des fept Sages, Opp. T. II, p. 155.* Diogène Laërce y joint immédiatement après une circonftance, fur le témoignage de deux autres écrivains, dont les ouvrages font perdus ; favoir, que l'efclave qui fut chargé par Bathyclès de porter la coupe chez les Sages de la Grèce fe nommoit Thyrion. (Freret dit que *ce Thyrion étoit le fils de Bathyclès.*) Cela femble confirmer qu'il s'agiffoit d'une fondation faite par teftament, lequel étoit ordinairement exécuté par un ferviteur

fe

ſe ſeroit exprimé tout autrement, s'il avoit été queſtion d'un ouvrage de l'art.

Quoique je rejette cette preuve, & que je croye ne devoir pas admettre non plus une autre conſéquence de Freret (1); je regarde néanmoins la choſe même comme probable, & je ſuis non-ſeulement convaincu que Bathyclès a été le contemporain de Solon & de Créſus, mais qu'il vivoit même long-tems avant eux. Le ſtyle de ſon ouvrage nous apprend aſſez qu'il doit avoir vécu dans la haute antiquité. Magnéſie ſur le Méandre a fleuri de bonne heure, & l'on trouve déja un grand nombre d'ouvrages de l'art ſous Candaule, Gygès Alyatte & Créſus, rois de Lydie. Le premier tableau même dont les Grecs aient parlé, & qui repréſentoit une défaite des Magnéſiens,

---

de confiance. Il paroît par le même fragment cité de Callimaque, (*Fragm. Bentl. XCV.*) que cet écrivain avoit adopté le récit de la coupe, & non celui du trépied.

(1) *Tome VII des Mém. de l'Acad. Roy. des Inſcript. p. 297.* Cette particularité a été priſe du récit de Pauſanias *III, 10,* dont il a été queſtion plus haut, lequel l'avoit copié fautivement d'Hérodote *I, 69.*

étoit de ce tems-là (1). Tout au haut du trône Batyclès avoit représenté une troupe de Magnésiens qui dansoient : c'étoient ceux qui lui avoient aidé à faire ce trône. Il faut donc qu'il les ait conduits de la Magnésie dans le Péloponnèse. On pourroit croire que quelque grand malheur arrivé à leur patrie les avoit obligés d'aller s'établir ailleurs. La ville de Magnésie fut prise par les Cymmériens. On place cet événement sous Ardys, fils & successeur de Gygès. Mais on doit remarquer que cette incursion des Cymmériens, & leurs spoliations des villes de l'Asie mineure ont duré pendant un fort grand nombre d'années (2).

J.

(1) Winkelmann, *Histoire de l'Art.* Pline l'appelle *Magnetum excidium.* Cela pourroit bien regarder la destruction de Magnésie même. Il faudroit donc admettre une autre prise de cette ville, antérieure à Candaule, ou du règne même de ce roi ; sans quoi l'on doit convenir que c'est par erreur que Pline a nommé ici Candaule.

(2) Voyez l'*Histoire du Monde*, *T. III*, *p. 970.*

DERNIÈRE SUITE
DES
IDÉES SUR LE GESTE
ET
L'ACTION THÉATRALE;

PAR M. ENGEL.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE XXVIII.

Vous avez sans doute oublié le contenu de plusieurs de mes précédentes lettres, puisque vous me demandez pourquoi je n'ai fait qu'une mention générale de la peinture relativement à l'art du geste & de l'action théâtrale; pourquoi j'ai parlé de la possibilité du mêlange de gestes pittoresques & expressifs, tandis que je parois vouloir proscrire toute imitation des objets qui frappent les sens, & exiger simple-

ment qu'on exprime les ſentimens dont ces objets affectent l'ame? Je demanderai à mon tour : faut-il que l'expreſſion & la peinture ſoient toujours en oppoſition ſans jamais pouvoir ſe réunir? Ne pourroit-il pas y avoir des circonſtances où elles ſe combinent entièrement ou en partie, & n'y en a-t-il pas même pluſieurs où elles ſe confondent parfaitement enſemble? Moi même n'ai-je pas cherché plus d'une fois à y diriger votre attention.

Dans ma douzième lettre, où il a été queſtion du jeu de l'admiration, j'ai dit formellement que l'expreſſion du ſentiment intérieur s'y confondoit avec la peinture de l'objet offert aux ſens; parce que dans l'admiration, l'ame, occupée entièrement de la repréſentation de ſon objet, cherche à s'y aſſimiler, & que parconſéquent l'expreſſion analogue à ſa ſituation devient d'elle-même l'imitation & la peinture de l'objet. Cela m'a ſervi à vous expliquer pourquoi l'admiration de quelque choſe de grand, dilate la poitrine, & fait auſſi agrandir tout le corps, & ouvrir les yeux & la bouche; tandis que celle du ſublime fait que toute la figure de l'homme

s'élève. J'ai remarqué en paſſant, dans ma huitième lettre, que ſouvent le ſpectateur fortement ému, & entraîné par l'intérêt que lui inſpire la repréſentation d'une pièce de théâtre, imite les mines & même les mouvemens des acteurs, en partageant alternativement leur triſteſſe ou leur joie, tant que des ſentimens perſonnels & contraires ne croiſoient pas ces impreſſions extérieures. Enfin, dans ma vingtième lettre, j'ai obſervé, au ſujet de la ſympathie morale, excitée par des caractères nobles, fermes & ſublimes, ou par des actions, qui annoncent de la grandeur, du courage ou l'amour de l'humanité, que ces ſentimens réveillent en notre ame la noble fierté, la chaleur de l'enthouſiaſme, ou la douce ſenſibilité de notre héros, & qu'on adopte l'air, qu'on imite les geſtes & les mouvemens qu'on ſuppoſe à l'objet qu'on chérit ou qu'on admire. Il me paroît inutile de prouver ici la juſteſſe de ces obſervations, que vous avez déja reconnue tacitement; je puis donc établir pour règle, que toutes les fois que l'ame, occupée entièrement de l'objet, ne peut, dans la repréſentation de cet objet, diſtinguer ſon *moi* indi-

viduel, c'eſt-à-dire, pour m'exprimer d'une manière plus conciſe,) dans tous les ſentimens homogènes, la peinture eſt permiſe, parce que ne pouvant être ſéparée de l'expreſſion, elle ſert à rendre celle-ci.

Cette règle, ainſi que vous le voyez, ſe rapporte à la première cauſe d'imitation, c'eſt-à-dire, à la vivacité de la repréſentation. J'ai déſigné, comme la ſeconde cauſe de ce jeu, le deſſein d'exciter dans l'ame de l'interlocuteur une idée vive & frappante. Lorſque ce deſſein, comme cela arrive ſouvent dans des récits ou dans l'inſtruction, eſt ſimplement une intention froide & tranquille, ou lorſque lui ſeul, dans le moment actuel, remplit & échauffe l'ame; alors, en vertu de la règle que je viens d'établir, le geſte pittoreſque eſt permis; car il ne ſe trouve ici aucune colliſion entre ce geſte & l'expreſſion. Dans le premier cas, il n'exiſte aucun ſentiment qui tende à s'exprimer; dans le ſecond cas, c'en eſt un ſentiment homogène, parconſéquent de la claſſe de ceux qui ne peuvent ſe ſatisfaire que par l'imitation. Cependant quand l'ame d'un interlocuteur eſt remplie d'un ſentiment

individuel, même de l'espèce de ceux dont l'expression en détruiroit la peinture, sinon entièrement, du moins en le modifiant jusqu'à la rendre méconnoissable, alors la peinture complette peut encore devenir un jeu très-exact, en supposant que le sentiment ne soit pas trop vif, & que, pour son propre intérêt actuel, il se subordonne volontiers au dessein de représenter l'objet par imitation. Par exemple, l'expression du déplaisir & du mépris qu'inspire une manière imbécille de se tenir avec les joues & lèvres pendantes, ne peut pas trop bien se réunir à l'imitation de cette attitude même; mais lorsque ce déplaisir n'est pas trop vif, le précepteur, en cherchant à le maîtriser, tâchera de représenter à son élève l'attitude ignoble avec toute la fidélité possible; & si cette imitation sert à corriger celui-ci, elle deviendra le moyen de satisfaire le sentiment de déplaisir dont le précepteur est animé. Cette observation peut vous servir à déduire la seconde règle. Le jeu pittoresque est le seul vrai, ou du moins il est irrépréhensible par-tout où le dessein d'exciter des idées plus vives de certains objets domine, où

lorſque le ſentiment individuel de l'interlocuteur cède volontairement, parce qu'en rempliſſant ce deſſein, il peut uniquement ſe ſatisfaire. Il arrive quelquefois que le jeu convenable au deſſein eſt dans la plus parfaite harmonie avec celui du ſentiment, & qu'il en réſulte une repréſentation ſi complettement fidelle, qu'on croiroit le ſentiment homogène, & toute l'ame de l'interlocuteur, ſans diſtinction de ſon *moi* individuel, fondue dans l'idée de l'objet. Dans ce cas ſe trouve celui qui ſe plaint avec feu au juge d'une inſulte faite à ſon honneur & à ſa réputation : il imite avec la plus grande vivacité le ton fier & inſolent, la colère & le mépris humiliant de celui qui l'a offenſé ; non pas, comme on pourroit le croire, pour donner au juge une idée exacte de l'évènement, & pour le convaincre de la juſtice de ſa plainte, mais principalement à cauſe de la ſatisfaction qu'une pareille imitation procure à la paſſion dont il eſt animé. Car la fierté, la colère & le mépris de ſon ennemi excitent ces mêmes ſentimens en lui-même.

Il en eſt ſouvent du mêlange de l'ex-

preſſion & de la peinture en pantomime comme de l'art de la peinture même, qui a l'apparence de ce qu'il n'eſt pas au fond; & en l'examinant avec attention, on trouve que ce n'eſt que la réunion de plufieurs expreſſions, dont l'une paroît être la peinture, parce qu'elle appartient à un ſentiment homogène. C'eſt-là le cas de l'amant qui, charmé de la taille majeſtueuſe, du port plein de nobleſſe & de grace, du regard doux & fier de ſa maîtreſſe, eſt tellement attaché à la repréſentation de ces qualités, qu'il cherche à s'en approprier quelque choſe. Il imitera ce port noble & majeſtueux; mais malgré cette expreſſion en apparence pittoreſque, on reconnoîtra toujours l'amant à la langueur de ſes regards, à ſa bouche doucement entr'ouverte, & au ſourire fugitif qui erre ſur ſes lèvres & ſur ſes joues. Et de cette manière il ſe produit une eſpèce de mine & de geſte bâtards, une expreſſion qui reſſemble beaucoup à celle de la clémence, parce que la dignité & la fierté de l'objet aimé s'y réuniſſent à la tendreſſe & à l'attachement reſpectueux de l'amant.

La réunion de l'expreſſion & d'une peinture proprement dite a lieu quand

cette dernière s'exécute avec le deſſein d'exciter dans l'ame de l'interlocuteur quelque idée frappante intuitive, & lorſque ce deſſein exige un jeu différent de celui du ſentiment, quoique l'un & l'autre ſoient à-peu-près d'une égale vivacité. Dans ce cas l'expreſſion & la peinture peuvent ou être réunies dans le jeu du geſte & des mines, ou leur réunion n'eſt pas poſſible. Cette impoſſibilité aura lieu toutes les fois que les mêmes moyens doivent rendre l'une & l'autre, & elle ne ſubſiſtera plus lorſque le moyen propre à l'expreſſion n'eſt pas celui par lequel s'opère l'imitation de l'objet. Suppoſons qu'un railleur s'amuſe aux dépens d'un boiteux ou d'un homme qui, à un embonpoint exceſſif, joint une démarche vacillante, ou tel autre vice de conformation, dont l'imitation ne met pas en action les inſtrumens du rire : pourquoi, en réuniſſant la peinture à l'expreſſion, ne riroit-il pas aux éclats, lorſqu'il repréſente la corpulence & la lourdeur d'un *Fallſtaff* par des mains & par un ventre gauchement portés en avant, par des jambes fortement écartées, avec des

pieds tournés en dedans (1) ? Il est facile de voir que ce n'est pas-là le cas où se trouve le précepteur dont j'ai parlé plus haut, & à qui le retour fréquent de la même faute commise par son élève a déja trop déplu pour qu'il puisse imiter fidellement l'attitude imbécille de celui-ci, en conservant néanmoins le desir de le corriger & de l'humilier par une représentation frappante de son maintien gauche & ridicule. Ici une réunion complette de l'imitation avec l'expression du déplaisir est impossible ; car les moyens de les rendre sont absolument les mêmes : il faudra donc en sacrifier une partie, & en les dénaturant réciproquement, chercher à les rapprocher par une attitude moyenne qui ne sera exactement ni l'une ni l'autre. Notre précepteur rendra donc sa bouche béante, mais en grimaçant, sa lèvre inférieure sera pendante, en même-tems qu'elle se trouvera un peu tirée vers les angles de la bouche ; sa tête tombera en avant, mais avec plus de force ; ses yeux clignoteront, tandis

(1) Voyez Planche XXIV.

que ses sourcils rapprochés & les plis de son front dévoileront sa colère. En un mot, tout son visage deviendra une véritable carricature dans laquelle on remarquera clairement qu'à l'imitation d'une attitude qui lui est étrangère, se joignent les traits de la raillerie & de la mauvaise humeur, propres au personnage.

Aucun des cas que je viens d'indiquer n'a lieu, lorsque l'ame n'est pas assez occupée de la contemplation d'un objet, pour que la peinture se confonde avec l'expression; quand le dessein de rendre cet objet intuitif ne domine pas, & lorsque ce dessein ne se soutient pas avec un degré sensible de vivacité à côté du sentiment que l'ame éprouve : alors non-seulement la peinture pure & simple, mais aussi le mêlange du jeu pittoresque & expressif doivent être rejettés; car dans tous ces cas la peinture est en contradiction avec la situation de l'ame, & elle n'est ni analogue, ni physiologique, ni déterminée par aucun dessein. D'après ces principes, jugez vous-même, si, dans ma dernière lettre, j'ai eu tort de blâmer le jeu de l'acteur dans le

rôle d'*Hamlet*, celui du tragédien Baron, & celui de l'actrice dans le rôle de la préfidente de *Mariane*. Les paffages dont il y a été queftion n'avoient pas befoin d'un commentaire pantomime pour devenir intelligibles; les perfonnages ne pouvoient pas avoir le deffein d'animer jufqu'à la plus parfaite intuition l'idée qu'ils vouloient communiquer des objets de leurs fentimens, ce que d'ailleurs la nature de ceux-ci ne pouvoit pas leur permettre; car leur expreffion, non-feulement différente du jeu pittorefque, lui étoit même totalement oppofée dans les trois fituations que j'ai citées.

Mais quels font donc les cas, me demanderez-vous, où l'ame eft réellement toute entière occupée de fon objet? Quels font ceux où le deffein de communiquer une idée vive & frappante domine exclufivement, & fubfifte avec une force à peu-près égale au fentiment? Celui qui propofe de pareilles queftions, vous répondrai-je, demande de la théorie du gefte & de l'action théâtrale plus qu'elle ne peut donner: il exige des inftructions fi précifes & fi déterminées, qu'en difpenfant l'artifte de toute

étude perſonnelle, elles le ravalleroient au rang d'un ſimple ouvrier mécanique. En ceci la règle ne peut que développer le ſens naturel dont l'artiſte doit être doué, lui faciliter les moyens de parvenir à des idées nettes ſur les points difficiles de ſon art, réveiller ſon génie aſſoupi, ou le ramener des fauſſes routes, & l'aider à réſoudre les cas douteux avec autant de célérité que de certitude. Au reſte, on pourroit encore donner quelques inſtructions plus particulières ; par exemple, que l'acteur ne doit ſe permettre l'expreſſion d'aucune idée, ni d'aucun ſentiment, que ſon diſcours annonce comme étranger à ſon ame ; enſuite, qu'il doit ſe garder, ſur-tout dans les métaphores, de s'attacher à des qualités, qui, n'appartenant pas à la comparaiſon, n'ont aucun rapport ni à l'idée, ni au ſentiment qui domine dans l'ame. Lorſque *Freeport* dit à *Lindane :* « Mademoi» ſelle, je ne vous aime pas du » tout (1) », ne feroit-il pas ridicule que ſa phyſionomie exprimât une lan-

(1) *L'Ecoſſaiſe, Acte II, Scène 6.*

gueur douce & tendre ? Ou le jeu d'*Antoine* ne paroîtroit-il pas pitoyable, si, lorsqu'il dit au peuple romain, que César a refusé la couronne qu'il lui avoit offerte, il prononçoit le mot couronne en dirigeant l'index vers la terre pour en représenter la forme par un cercle tracé en l'air ? Il feroit bien plus ridicule, si en appellant César même la couronne de tous les héros, il s'avisoit de se servir de la même peinture. Des fautes de ce genre paroissent peut-être trop grossières pour qu'il soit besoin d'en avertir les acteurs; cependant combien n'en est-il pas, qui, fiers de leur goût & de leur prétendues connoissances, commettent des contresens bien plus graves ? N'auriez-vous jamais entendu un de ces rhapsodistes modernes, qui déclament leurs productions ampoulées en gesticulant sans cesse, & en peignant chaque expression figurée, souvent d'une manière si comique, qu'un Crassus, qu'un Caton, auroit eu de la peine à ne point rire en les écoutant.

Dans la scène d'*Emilie Galotti* (1),

(1) *Acte IV, Scène 7.*

où *Odoardo* dit à *Orſine* : « Ne dé-
» layez pas cette goutte de poiſon dans
» un tonneau » ! Il eſt viſible qu'il doit reſſentir la plus vive impatience du deſir ; il n'eſt pas moins clair, que dans cette ſituation le jeu de ce perſonnage ne doit exprimer que cette impatience, & qu'il lui eſt parconſéquent impoſſible de trouver aſſez de tems pour indiquer à la comteſſe par une peinture détaillée de cette métaphore tout ce qu'il trouve d'odieux dans ſa conduite. Cependant je me ſouviens d'avoir vu un acteur dans le rôle d'*Odoardo*, (c'étoit à la vérité ſur les tréteaux de la foire, auprès deſquels la curioſité m'engagea à m'arrêter) qui s'efforçoit à rendre ce langage figuré, devinez par quels moyens ? D'abord, obſervateur exact de la règle preſcrite par Riccoboni, il leva méthodiquement le bras droit, rapprocha l'index du pouce, & dirigea enſuite l'un & l'autre vers la terre, comme s'il en eût fait découler quelque choſe : ce jeu devoit déſigner la goutte de poiſon (1). Puis, étendant, après ce premier geſte, les bras

(1) Voyez Planche XXV, fig. 1.

&

& les mains avec les doigts fortement écartés, il sembla vouloir embrasser quelque chose d'une grande circonférence; & c'étoit là, selon lui, la peinture du tonneau (1). Ne croyez pas que je m'amuse à inventer ce conte pour vous faire rire; vous connoissez vous-même un acteur, qui, lorqu'il joue le rôle d'*Odoardo*, se frappe à grands coups de poing sur le ventre toutes les fois qu'il prononce le mot tonneau: & cette faute est-elle moins ridicule, ou plus pardonnable que l'autre?

Ceci, mon ami, peut suffire au développement de la règle donnée par Quintilien; & servira, en même tems, de réponse à votre première question; savoir, si cette règle ne banniroit pas toute espèce de peinture de la scène? Dans la lettre suivante, je répondrai à celle qui concerne les représentations des sujets pantomimes.

(1) Voyez Planche XXV, fig. 2.



LETTRE XXIX.

D'APRÈS ce que j'ai dit au commencement de notre correſpondance, vous ne me ſoupçonnez pas trop prévenu en faveur de la pantomime ; cependant vous voulez que je la regarde comme un genre poſſible de repréſentations théâtrales ; genre qui, dès ſon origine, & depuis ſon rétabliſſement par le célèbre M. Noverre, a eu le ſuccès le plus décidé. Il vous paroît donc que je ne puis me diſpenſer de parler de la pantomime ; puiſque, privée du ſecours de la parole, elle eſt entièrement dépendante de l'art du geſte ; mais à votre avis la règle établie pour l'acteur ne peut s'étendre au pantomime, parce que celui-ci, ſelon mon propre aveu, ne peut nullement ſe paſſer de certains ſignes de convention pour peindre les objets de ſes ſentimens.

Il me ſemble que j'aurois dû ajouter à cette remarque que le pantomime a réellement beſoin de pareils ſignes, lorſqu'il s'impoſe la néceſſité de faire

connoître des objets, dont les spectateurs n'ont aucune idée; c'est-à-dire, lorsqu'aspirant au titre de poëte créateur, il veut inventer lui-même ses sujets, leurs intrigues & leurs dénouemens; car, en effet, il est peut-être possible qu'il y en ait où la pantomime peut éviter toute peinture contraire à l'expression; & c'est une autre question que de savoir, s'il doit jamais choisir des sujets où il ne puisse pas l'éviter.

Il y a des événemens dans la vie qui, par tous leurs symptômes, ont des propriétés caractéristiques, & qui sont si généralement connus, qu'en les voyant représenter en pantomime, on n'a pas besoin de demander quel est l'objet qu'on cherche à imiter. Vous vous rappellez sans doute cette farce pantomime à laquelle assistèrent les Anglois dans une des îles de la Société dans la mer du Sud (1), qui, à la vérité, ne pouvoit être représentée que chez un peuple aussi peu corrompu & aussi peu civilisé que le sont ces insulaires; & vous vous ressou-

(1) *Voyage autour du Monde*, par Forster, *T. II*, *p. 107* de la traduction françoise.

venez aussi d'avoir lu les descriptions des danses guerrières des Américains sauvages, dans lesquelles ils représentent en pantomime à leurs spectateurs tous les événemens connus d'une expédition de guerre : la marche, l'attaque, le combat, la manière de faire des prisonniers & la retraite (1). Pendant toute la durée d'une pareille danse le guerrier a le même dessein soutenu, que l'acteur a quelquefois sur la scène dans les récits & dans les descriptions qu'il fait ; c'est-à-dire, qu'il veut exciter dans l'ame des spectateurs les images de certains objets d'une manière

(1) Charlevoix, *Histoire de la Nouvelle France*, *T. III*, *p. 297*. « Il (le danseur) représente le départ » des guerriers, la marche des campemens ; il va à » la découverte, il fait les approches, il s'arrête, » comme pour prendre haleine, puis tout-à-coup il » entre en fureur, & l'on diroit qu'il veut tuer tout » le monde ; revenu de cet accès, il va prendre quel- » qu'un de l'assemblée, comme s'il le faisoit prison- » nier de guerre ; il fait semblant de casser la tête » à un autre, il couche un troisième en joue ; enfin, » il se met à courir de toute sa force. Il s'arrête en- » suite & reprend ses sens : c'est la retraite, d'a- » bord précipitée, puis plus tranquille. Alors il ex- » prime, par divers cris, les différentes situations où » s'est trouvé son esprit pendant sa dernière campa- » gne, & finit par le récit de toutes les belles actions » qu'il a faites à la guerre ».

frappante & intuitive. A la vérité, il peint alors, mais c'eſt avec le même droit que l'acteur : ſa peinture devient claire, parce que chacun ſait ce qu'il veut repréſenter, & parce que l'objet de ſon imitation ſe réduit préciſément aux mouvemens de ſon corps, qui lui ſervent de ſignes naturels, exactement comme les contours & les couleurs ſervent au peintre. Il n'a beſoin de ſignes de convention, que lorſqu'il veut déſigner des évenemens, qui, par eux-mêmes, ſont différens des attitudes & des mouvemens de ſon corps, ou quand la ſignification & l'emploi de ceux-ci ne ſont nullement connus de ſes ſpectateurs.

Les ballets pantomimes ou d'action du genre comique que l'on donne communément après les pièces de théâtre, ſont pour la plupart des imitations d'événemens journaliers & très-ordinaires, qu'on peut comprendre ſans avoir beſoin d'interprétation. Qui ne connoît pas les fêtes de la moiſſon & des vendanges, les ſcènes variées d'une foire, d'une guinguette ou d'un jardin public ? On peut repréſenter également en pantomime des ſujets, qui, de même que la tragé-

die ou la comédie, ont leur intrigue & leur dénouement ; & pour l'intelligence du ſpectateur, il ſuffira d'exprimer avec exactitude les ſentimens des perſonnages. Supoſons qu'un berger s'enflamme ſubitement à l'aſpect d'une bergère jeune & charmante ; il s'approche d'elle avec une tendreſſe reſpectueuſe ; la timide pudeur engage la bergère à éviter ce nouvel amant ; elle quitte la ſcène ; après une courte abſence elle reparoît, interdite en apparence, mais charmée en ſecret de le revoir ; il comprend ce prompt retour, & ſenſible à cette faveur, il dépoſe aux pieds de la bergère un ruban, un bouquet ou quelqu'autre marque de ſon amour. Son bonheur eſt encore incertain, tandis qu'un ſecond amant les ſurprend ; une ſcène de jalouſie ſe prépare, mais la conduite de la bergère prouve qu'elle n'a donné à ce rival aucun pouvoir ſur ſon cœur. La bergère qui a de plus anciens droits ſur celui de ce ſecond amant arrive enſuite ; ſa fierté, ſa colère, ſa triſteſſe, ſon abattement, engagent l'infidelle à reprendre ſes anciennes chaînes ; & ſa confuſion, ſon repentir, joints aux bons offices du premier couple, lui font obtenir

fon pardon ; après quoi, pénétré de reconnoiſſance, il travaille à fon tour au bonheur de fon bienfaiteur. --- Lorſque l'action commence, marche, & fe termine de cette manière, quelle obfcurité ou quelle ambiguité chacune de ces ſituations peut-elle offrir à l'eſprit des ſpectateurs ? Le jeu des mines, les mouvemens & les attitudes des perſonnages, leurs ſentimens ſi naturels & ſi propres à l'homme ſuffiſent pour les inſtruire, & perſonne ne s'aviſera de demander l'explication d'un dénouement dont chaque roman, ou les événemens journaliers de la vie, offrent l'interprétation & l'exemple. Ici l'œil fait l'expoſition du ſujet, & le cœur en explique le récit.

Cependant la pantomime n'eſt pas eſſentiellement bornée à des actions ou à des événemens ordinaires & journaliers. Le père Laſiteau dit dans fon ouvrage intitulé : *Des Mœurs des Sauvages* (1) : « Pluſieurs de ceux qui ont » vécu parmi les Iroquois m'ont aſſuré, » que ſouvent après qu'un chef de » guerre a expoſé à fon retour tout ce

(1) *T. I, page* 623.

» qui s'eſt paſſé dans ſon expédition
» & dans les combats qu'il a livrés ou
» ſoutenus contre les ennemis, ſans
» en omettre aucune circonſtance; alors
» tous ceux qui ſont préſens à ce ré-
» cit ſe lèvent pour danſer, & repré-
» ſentent ces actions avec beaucoup
» de vivacité, comme s'ils y avoient
» aſſiſté, ſans néanmoins s'y être pré-
» parés, & ſans avoir concerté enſem-
» ble ». Vous voyez qu'ici il n'eſt pas néceſſaire que les événemens ſoient du genre de ceux qui arrivent ordinairement à la guerre; ils peuvent être accompagnés de telles circonſtances que l'on voudra, pourvu qu'ils ſoient indiqués par les attitudes & par les geſtes les plus vrais & les plus expreſſifs; alors chacun qui, attentif au récit de ces événemens, en aura imprimé la ſuite dans ſa mémoire, comprendra auſſi la danſe depuis le commencement juſqu'à la fin, & à chaque nouvelle ſcène il pourra indiquer le trait du récit qu'elle doit repréſenter.

Il en eſt de même des ſujets pantomimes qu'on exécute ſur nos théâtres modernes. Quoique ce ne ſoit pas un événement commun ou une action

journalière qu'on repréſente, il ſuffira d'en connoître le genre, la cauſe, la marche & le développement; de ſavoir le nom de la pantomime, ou de jetter un coup-d'œil rapide ſur ſon programme, & l'on ne trouvera plus de difficulté à ſuivre les mouvemens & les attitudes des danſeurs, & à en ſaiſir parfaitement le ſens. Souvent même on n'aura beſoin ni du nom, ni du programme du ſujet; car les grouppes des perſonnages, & peut-être telle ou telle circonſtance propre à une action déterminée, peuvent indiquer ſur le champ l'événement qu'il s'agit de repréſenter. Il en fut ainſi ſur le théâtre des anciens de la pantomime du fameux berger du mont Ida. Il ſuffiſoit de connoître les trois déeſſes & les traits caractériſtiques qui les diſtinguoient entr'elles; il falloit ſeulement appercevoir le berger ſur la montagne, & ſur-tout la pomme d'or qui avoit allumé la jalouſie des trois rivales, pour que tout le monde ſût inſtruit de ce qui devoit arriver. Rien ne pouvoit être équivoque ou inintelligible, ſoit dans les mines & dans les mouvemens de Junon, de Minerve & de Vénus, ſoit dans les différentes expreſ-

ſions de Pâris, qui, d'abord frappé d'admiration, enſuite indécis, étoit enfin ſubjugué par les charmes vainqueurs de la déeſſe des amours. La même choſe arriveroit ſur nos théâtres, s'il étoit permis de transformer en pantomimes les myſtères ou les événemens de l'hiſtoire-ſainte. Tout le monde en eſt inſtruit, & celui qui verroit un homme avec une femme ſous un arbre entouré d'un ſerpent, comprendroit, ſans la moindre difficulté, la ſignification de tout le reſte, même juſqu'à celle du chérubin armé de l'épée flamboyante. Clarke, ſans ſavoir l'eſpagnol, comprit néanmoins parfaitement toute la Paſſion repréſentée ſur le théâtre de Madrid (1).

Un examen très-ſuperficiel vous convaincra que des ſujets tels que je viens d'en indiquer n'obligent aucunement le pantomime à s'écarter de la règle établie pour l'acteur. Ou le deſſein d'animer l'idée de certains objets juſqu'au plus haut degré d'intuition domine dans l'ame du pantomime; (con-

(1) Voyez *Letters concerning the Spanish Nation*, by the Rev. Edward Clarke, *L. 6*.

dition qui permet aussi à l'acteur la peinture la plus complette) ou tout le sujet est parfaitement intelligible par la seule expression des sentimens ; ou bien on le connoît d'avance par son intrigue & par la marche de l'action : alors la seule vue & la série des sentimens développés successivement forment le récit, ou plutôt ils paroissent le former ; car au fond c'est le spectateur qui se le fait à lui-même. Or donc, si dans tous ces cas le pantomime ne doit pas du tout s'occuper, ou du moins très-peu, à se rendre intelligible au spectateur, pourquoi ne s'attacheroit-il pas de préférence à donner aux sentimens dont son ame est pénétrée l'expression la plus forte & la plus animée? pourquoi chercheroit-il à désigner ce qu'il ne pourra jamais faire connoître, ou qu'il n'exprimera que d'une manière très-imparfaite, & en faisant à cet effet d'inutiles efforts, à sacrifier entièrement, à négliger, ou à affoiblir l'expression des affections de son ame, qu'il pourroit néanmoins rendre si facilement ?

En comparant entr'eux les sujets des anciennes pantomimes, dont il nous

eſt parvenu des notions, & ſur-tout en liſant la longue liſte que Lucien nous en a donnée, je trouve que cet art ne s'eſt jamais occupé à inventer des ſujets, mais qu'il en a toujours pris dans la fable, dans la mythologie ou dans l'hiſtoire des premiers tems, & qui ſont aſſez connus par la tradition. Cette circonſtance rend tout le merveilleux que l'on raconte de l'adreſſe d'un Pylade, d'un Bathyle & d'autres pantomimes poſtérieurs très-faciles à concevoir; tandis que ſans cette circonſtance, toute ſimple qu'elle puiſſe paroître, il ſeroit impoſſible de s'en faire une idée. Les ſpectateurs, du moins pour la plupart, ſavoient d'avance ce que ces célébres pantomimes vouloient indiquer & exprimer. Et la force de l'illuſion volontaire pouvoit facilement les conduire à la fauſſe conſéquence, que le jeu ſeul des geſtes & des mines leur communiquoit toutes les idées; tandis que ces idées, aſſoupies depuis long-tems dans leur mémoire, n'avoient beſoin, pour être réveillées, que de la plus foible impulſion. C'eſt ainſi qu'il faut expliquer, je crois, l'excla-

mation du Cynique Démétrius rapportée par Lucien (1), & l'anecdote du prince royal du Pont, qui pria Néron de lui faire présent d'un pantomime, afin de pouvoir se passer d'interprètes, en l'employant dans ses négociations avec les peuples barbares (2). Supposé que la pantomime à laquelle ce prince assista n'eût pas pour sujet une de ces actions communes, dont les premiers penchans de la nature humaine & des événemens journaliers pouvoient indiquer le sens ou faciliter l'intelligence, je ne vois décidément aucun moyen d'expliquer autrement cette anecdote sans m'égarer dans des difficultés infinies. Le jeu le plus parfait, si dans le sens le plus strict il n'équivaloit pas au langage parlé (c'est-à-dire, si des signes de convention invariablement adoptés n'en fixoient pas les expressions) ne pouvoit aucunement instruire ce prince d'une action dont il n'avoit aucune connoissance. Tout au

(1) Περι Ορχησεως *édit. Reiz. T. II, p. 302:* Ακουω, ανθρωπε, ἁ ποιεις, ουχ ὁρω μονον αλλα μοι δοκεις ταις χερσιν αυταις λαλειν.

(2) *Ibidem.*

plus ce jeu auroit-il pu le conduire à deviner au hasard le sujet de la scène, mais il ne le lui auroit jamais indiqué avec clarté & avec certitude. Et si le jeu du pantomime étoit réellement un langage ; il s'élèveroit alors une nouvelle difficulté ; car l'on ne sauroit se faire une idée comment il auroit été intelligible pour ce prince sans que celui-ci en eût étudié les élémens. Sans doute, un pareil langage ne pouvoit pas consister dans un assemblage de signes arbitraires & pris au hasard, dont aucun objet extérieur ne motivoit ou ne modifioit l'emploi ; car aucune langue quelconque ne s'est formée, ni ne se formera jamais de cette manière ; cependant ce langage pantomime partageroit avec toutes les langues parlées l'inconvénient de devoir recourir à de certains signes radicaux, & à des analogies, qui, en désignant également bien une foule d'objets, n'en indiquent aucun avec exactitude & précision, & dont il est impossible de deviner la véritable signification, à moins que de la connoître d'avance par l'instruction ou par l'usage. La langue que Rabelais fait parler à *Panurge* & à

l'Anglois (1) pourroit être composée de signes bien choisis & convenablement adaptés, sans qu'elle n'en fût pas moins pour moi un galimathias inintelligible, quand même les expressions & les tours de l'ancien dialecte françois me seroient très-familiers.

Saint Augustin a déja dit à-peu-près la même chose (2), en prouvant, par l'exemple des Carthaginois, combien il est difficile de comprendre un langage formé de signes dont on n'a pas étudié les élémens. Il raconte que, lors de l'établissement des pantomimes à Carthage, il avoit fallu qu'un interprête en expliquât les signes aux spectateurs. Il reste d'ailleurs à savoir si au fond l'objet de cette explication n'étoit pas d'instruire le public de sujets tirés de la fable ou de l'histoire, & représentés sur la scène, ainsi que de rendre les signes & les attitudes des danseurs intelligibles par la connoissance des su-

(1) Voyez *Œuvres* de Rabelais, *T. I, ch. 16.* Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes.

(2 *De Doctr. Christ. L. II, c. 25. Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.*

jets, plutôt que de faire comprendre ceux-ci par la signification des premiers ; car je ne puis me former aucune idée d'un assemblage de signes, tel que celui des anciens pantomimes auroit dû être, & dont la richesse auroit égalée celle des collections complettes de signes généraux & particuliers qui forment nos langues modernes, & dont les différentes combinaisons peuvent sans cesse exprimer & communiquer des pensées nouvelles & inconnues. Certes, un pareil langage ne se crée ni ne s'apprend pas fort facilement.



LETTRE XXX.

LE pantomime des tems modernes n'a aucun avantage ſur celui des anciens ; car lorſque, renonçant à des actions communes & connues, il prétend exécuter des ſujets à intrigue de ſa propre invention, il ſe trouve dans l'alternative ou de peindre par des ſignes auſſi expreſſifs qu'il lui eſt poſſible de les créer, en laiſſant au haſard ce que leur ſignification vague & incertaine permettra aux ſpectateurs de ſaiſir, ou d'appeller à ſon ſecours l'interprête qui doit expliquer par la parole ce que le geſte, la mine & l'attitude ne peuvent exprimer complettement. M. Noverre rejette abſolument ce dernier moyen ; ſuivant lui, l'art qui doit y avoir recours eſt encore dans ſon enfance, & ne fait que bégayer (1). Cet auteur ſe déclare égale-

(1) *Lettres ſur la Danſe & ſur les Ballets, page 89 de la ſeconde édition.* Sous le règne de Louis XIV, les récits, les dialogues & les monologues ſervoient d'interprêtes à la danſe. Elle ne faiſoit que bégayer. Ses ſons foibles & inarticulés

ment contre l'emploi des ſignes pittoreſques & incertains ; car quoiqu'il ne traite pas formellement cette matière ; on peut cependant, autant que je m'en ſouviens , tirer cette conſéquence du reſte de ſon ſyſtême.

D'abord il avoue, « que l'art de la » pantomime eſt plus borné de nos » jours qu'il ne l'étoit du tems d'Au-» guſte ». J'y ajoute , que ce découragement ne doit être attribué qu'aux idées trop grandes & peut-être exagérées que nous nous en formons d'après les éloges ampoulées des anciens. » Il » eſt quantité de choſes », continue-t-il, » qui ne peuvent ſe rendre intel-» ligibles que par le ſecours des geſtes. » Tout ce qui s'appelle dialogue tran-» quille ne peut trouver place dans la » pantomime (1) ». Suivant moi, cela veut dire très-clairement : La pantomime n'a point d'autre langage que celui du ſentiment, & il n'y a aucun moyen de rendre intelligible ce que l'expreſſion de ce ſentiment combinée avec

---

avoient beſoin d'être ſoutenus par la muſique, & d'être expliqués par la poéſie, &c.

(1) *Lett. ſur la Danſe, page 17.*

l'aspect du personnage & de sa situation visible peut y laisser d'obscur ou d'incertain. Dans un autre endroit, où il critique le secours des paroles pour l'explication d'un ballet, & compare ceux qui en ont besoin à ces tableaux des premiers tems de la peinture dans lesquels les peintres se servoient de rouleaux de papier qui sortoient de la bouche des figures, & sur lesquels l'action, l'expression & la situation de chaque personnage se trouvoient écrites ; il expose les moyens d'ordonner les ballets de manière à rendre ce secours inutile; & dans le nombre de ces moyens il n'est nullement question de la peinture des objets, ni des signes de convention dont les combinaisons pourroient former une espèce de langue proprement dite (1).

---

(1) *Page 85*, *94*. Lorsque les danseurs, animés par le sentiment, se transformerout sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Protées, & que leur physionomie & leurs regards traceront tous les mouvemens de leur amé; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, & que, parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable, ils décriront, par des positions justes, les mouvemens successifs des passions; lors-

Il résulte, à mon avis, très-clairement de ces passages, dont je pourrois multiplier les citations, que le premier maître de cet art & le meilleur auteur qui s'en soit occupé bannit de son théâtre tout ce qui n'est pas intelligible par l'expression même du sentiment. Mais quels sujets traitera-t-il, s'il rejette les actions communes & les événemens journaliers? Il étoit permis aux pantomimes des anciens de prendre leurs sujets dans la religion, avantage dont ne jouissent pas les nôtres; car de pareilles représentations déplairoient autant aux incrédules qu'aux dévots, quoique peut-être moins à ceux-ci qu'aux premiers. Il ne reste donc que le second moyen employé par les anciens; c'est-à-dire, de mettre en pantomime sur la scène les ouvrages de poésie les plus connus, & de s'en rapporter, quant à l'exposition de la plupart,

---

qu'enfin ils associeront l'esprit & le génie à leur art, ils se distingueront; les récits dès-lors deviendront inutiles; tout parlera, chaque mouvement sera expressif, chaque attitude peindra une situation, chaque geste dévoilera une intention, chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant, parce que tout sera vrai, & que l'imitation sera prise dans la nature.

à la mémoire des spectateurs ; aussi l'opinion & les procédés de tous ceux qui ont cherché à porter la pantomime moderne à la perfection de l'ancienne, s'accordent parfaitement avec ce que je viens d'en dire.

L'abbé du Bos, dont il est inutile de citer le passage par lequel il prouve la nécessité de choisir pour la pantomime des sujets connus (1), nous raconte le premier essai qu'on fit à Paris pour la restauration de cet art à l'imitation des anciens. « Une princesse, » dit-il, « qui joint à beaucoup d'esprit naturel, » beaucoup de lumières acquises, & » qui a un grand goût pour les spec- » tacles, voulut voir un essai de l'art » des pantomimes anciens, qui pût lui » donner une idée de leurs représen- » tations plus certaine que celle qu'elle » en avoit conçue en lisant les au- » teurs. Faute d'acteurs instruits dans » l'art dont nous parlons, elle choisit » un danseur & une danseuse, qui vé- » ritablement étoient l'un & l'autre » d'un génie supérieur à leur profes-

(1) *Réflexions critiques*, *T. III*, *page 302. seq.* de la septième édition.

» ſion, &, pour tout dire, capable d'in-
» venter. On leur fit donc repréſen-
» ter, en geſticulant ſur le théâtre de
» Sceaux, la ſcène du quatrième acte
» des *Horaces* de Corneille, dans la-
» quelle le jeune *Horace* tue ſa ſœur
» *Camille*; & ils l'exécutèrent au ſon
» de pluſieurs inſtrumens qui jouoient
» un chant compoſé ſur les paroles de
» cette ſcène, qu'un habile homme
» (Mouret) avoient miſes en muſique,
» comme ſi on eut dû les chanter.
» Nos deux pantomimes novices s'a-
» nimèrent ſi bien réciproquement par
» leurs geſtes & par leurs démarches, où
» il n'y avoit point de pas de danſe trop
» marqués, qu'ils en vinrent juſqu'à
» verſer des larmes. On ne demandera
» pas s'ils touchèrent les ſpectateurs (1).

M. Noverre a perfectionné cet eſſai, fait avec une ſeule ſcène, en mettant en pantomime toute la pièce de Corneille; & il a conſeillé d'en faire autant avec d'autres drames également connus, par le même motif, ſavoir, parce que ſans cette précaution les pantomimes pourroient

(1) *Réflex. crit. T. III, page 311 & ſuiv.*

n'être pas affez intelligibles. « Les » pièces », dit-il, « dans lefquelles » jouoient Pylade & Bathyle, étoient » généralement connues ; elles fer- » voient, pour ainfi dire, de programme » aux fpectateurs, qui, les ayant gra- » vées dans la mémoire, fuivoient » l'acteur fans peine, & le devinoient » même avant qu'il s'exprimât. N'au- » rons-nous pas les mêmes avantages », ajoute-t-il, « lorfque nous mettrons en » danfe les drames les plus eftimés de » notre théâtre ? Serions-nous moins » bien organifés que les danfeurs de » Rome ? & ce qui s'eft fait du tems » d'Augufte ne peut-il fe faire aujour- » d'hui ? Ce feroit avilir les hommes » que de le penfer, & déprifer le goût » & l'efprit de notre fiècle que de le » croire (1) ».

J'ai voulu prouver par le fentiment & par la propre méthode pratique du premier maître connu dans cet art ce qui réfulte en effet de la nature de la chofe ; favoir, qu'il faut fe garder de choifir pour la pantomime des fujets

(1) *Lettres fur la Danfe*, *page* 64.

inconnus ; parconséquent aucun de ceux où la peinture & les ſignes ſont abſolument néceſſaires pour leur expoſition & pour celle de la ſituation des perſonnages, ainſi que pour indiquer la marche de l'action & le développement de l'intrigue. Je dis que la nature de la choſe fournit la même conſéquence ; car puiſque (comme perſonne ne peut en douter) les ſignes deſtinés à indiquer des objets abſens & intellectuels conſervent une très-grande obſcurité, vu qu'ils conſiſteront preſque toujours en peintures générales, vagues & équivoques, il eſt de toute impoſſibilité qu'avec leur ſeul ſecours un ouvrage puiſſe être parfaitement compris ; & ce qui eſt inintelligible ne peut ni plaire, ni toucher, ni produire aucun de ces effets *eſthétiques* (1), qui doivent être le

---

(1) Nous croyons devoir adopter ce terme, reçu par tous les ſavans d'Allemagne, pour déſigner la *philoſophie des beaux-arts, ou la ſcience qui dérive de la nature du goût, non-ſeulement pour la théorie, mais auſſi pour les règles pratiques des beaux-arts.* A proprement parler, *eſthétique* ſignifie la *théorie des ſenſations*, leſquelles ſont nommées Αισθησεις en grec. Les beaux-arts ont pour objet principal d'exciter un vif ſentiment du vrai & du bon ; ainſi leur théorie doit être fondée ſur celle du ſentiment obſcur &

but de toutes les productions des beaux-arts. La magie impofante des tableaux formés fur la fcène par les groupes des différens perfonnages, le goût, la richeffe & la magnificence des décorations, la grace & la variété des mouvemens combinées avec l'accompagnement d'une fymphonie harmonieufe, toutes ces chofes, dis-je, pourront attirer & flatter le fpectateur; mais il eft abfolument impoffible que le fujet par lui-même, comme action dramatique, & comme développement de fituations & d'événemens, puiffe intéreffer. Le charme qui en réfultera ne fera que pour les yeux; l'efprit n'y trouvera au-

des fenfations. Baumgarten, profeffeur à l'univerfité de Francfort fur l'Oder, fut le premier qui enfeigna la philofophie des beaux-arts, qu'il appella *Efthétique*, d'après un fyftême fondé fur des principes philofophiques. La doctrine de Wolff, de l'origine des fenfations agréables, que ce philofophe a cru trouver dans le fentiment obfcur de la perfection, lui fervit de bafe. Dans la partie qui comprend la théorie, la feule que ce judicieux auteur ait publiée, il a épuifé tout ce qui concerne le beau & la perfection, en tant que les fens peuvent les faifir; & à toutes les différentes efpèces qu'il en a indiquées, il a oppofé les efpèces correfpondantes de laideur. Cependant fes connoiffances trop bornées des arts ne lui permirent pas d'étendre fa théorie au-delà de l'éloquence & de la poéfie. *Note du Traducteur.*

cune jouiſſance, & le cœur demeurera vide. La règle de l'expreſſion établie pour l'acteur reſte donc auſſi dans toute ſa force pour le pantomime ; car, je le répète, dans tout ſujet qui le diſpenſe d'employer des peintures, il faut qu'il s'en garde ſoigneuſement : cependant avec les reſtrictions & les exceptions indiquées plus haut ; & il ne doit jamais traiter ceux où ne pouvant s'en paſſer, il ſeroit forcé de leur ſacrifier l'expreſſion.

Lorſqu'il s'agit de traiter des ſujets qu'on connoît déja, tout dépend alors de la marche & de l'ordre que le pantomime choiſit. Car ſi dans l'exécution de chaque ſcène iſolée il ne ſuit pas le conſeil que M. Noverre donne à l'égard du plan général & de l'enſemble ; s'il ne rapproche pas les événemens (1) ; ſi, en ne réuniſſant pas les tableaux épars, il rend l'action lâche & traînante ; ſi marchant pas à pas ſur les traces du poëte dans toute la progreſſion de ſes idées, il s'attache ſervilement à rendre par ſes geſtes chaque expreſſion, chaque

(1) *Lettres ſur la Danſe*, p. 63. « Reſſerrez l'action, » retranchez tout dialogue tranquille, rapprochez les » incidens, réuniſſez tous les tableaux épars, & vous » réuſſirez ».

image & chaque tour de phrafe, il perdra d'un côté tout l'avantage qu'il avoit gagné de l'autre. Le jeu du pantomime deviendra donc ennuyeux & inintelligible dans plufieurs de fes parties; car quel eft le fpectateur qui pourra fe rappeller exactement toutes les expreffions dont le poëte s'eft fervi ? Ce jeu confiftera ou dans des répétitions d'expreffions monotones, uniformes, ou du moins très-reffemblantes entr'elles; ou il s'égarera dans des peintures extraordinaires infuffifantes, peut-être très-déplacées, & prefque toujours nuifibles à l'expreffion, fi elles ne la détruifent pas entièrement. Je dis très-déplacées; car une image, qui peut être grande, noble ou terrible à l'imagination, deviendra, rendue par la pantomime, fouvent, ou prefque toujours baffe, triviale & grotefque. Je ne fais fi vous avez jamais affifté au *Ballet des Horaces* de M. Noverre, dont on nous donna un jour une efquiffe fort maladroitement exécutée. Quel galimathias ne raffembla-t-on pas pour exprimer le paffage où *Camille* maudit fon frère, fa patrie & tous les citoyens romains! Rien ne peut être plus pitoyable que la manière dont on rendit ces vers :

Qu'elle même (Rome) *sur soi renverse ses murailles,*
Et de ses propres mains déchire ses entrailles (1).

Mais l'ignorance & le mauvais goût se montrèrent sur-tout dans la peinture d'une pensée que l'auteur de ce ballet ne dût probablement qu'à son génie, & dont le sens étoit sans doute : « Puisse la terre engloutir Rome » ! Cette idée est non-seulement noble & grande par elle-même, mais en même-tems terrible pour l'imagination : on croit voir un gouffre immense & profond s'entr'ouvrir comme la gueule d'un monstre effroyable, pour ensevelir dans ses entrailles tout un peuple puissant. Mais combien cette image parut basse & ridicule dans la peinture pantomime, & combien l'exécution en fût dégoûtante ! D'abord la danseuse montra le fond de la scène, (apparemment pour indiquer la place où il falloit supposer la ville de Rome) ensuite elle agita avec vivacité sa main dirigée vers la

(1) *Les Horaces, Acte IV, Scène 5.*

terre , après quoi elle ouvrit subitement, non pas la gueule d'un monstre, mais sa petite bouche , & y porta, à plusieurs reprises, son poing fermé, comme si elle eût voulu l'avaler avec la plus grande avidité (1). La plupart des spectateurs éclatèrent de rire, tandis que d'autres se trouvèrent embarrassés de deviner le sens de ce jeu inattendu; car en effet l'explication que je viens de donner de cette farce n'est que conjecturale, & il est très-possible d'en fournir une autre qui différeroit totalement de celle-ci.

Si jamais on pouvoit inventer un langage de gestes, qui méritât véritablement ce nom, ces imitations serviles de la langue parlée seroient regardées comme ces misérables traductions , dans lesquelles on cherche en vain le style de l'original, parce que le génie des deux langues y a été absolument négligé. Je crains fort que la représentation pantomime dont parle du Bos, n'ait, à cet égard, donné prise à la critique; du moins peut-on le soupçonner , puis-

(1) Voyez Planche XXVI.

qu'il eſt dit que Mouret ne compoſa pas ſa muſique pour les mouvemens des danſeurs, mais pour les paroles de Corneille, comme ſi elles euſſent dû être chantées. Au reſte, comme l'idée en avoit été donnée par une princeſſe aimable & ſpirituelle, il a bien fallu que la critique ſe tut ; car vous n'ignorez pas, mon ami, qu'une belle femme, qui unit l'eſprit aux graces, ne peut jamais avoir tort.

LETTRE XXXI.

CE n'eſt pas, ainſi que vous le penſez, d'après mes principes, mais d'après ceux de M. Noverre même, que j'ai ſuivi pas à pas, qu'il faudroit juger du peu de mérite de la pantomime ; conſéquence qui vous paroît être le réſultat de ma précédente diſcuſſion. Je ne demanderai pas ſi le point de vue ſous lequel vous enviſagez les repréſentations théâtrales pour en apprécier le mérite, n'eſt pas trop borné, & je me contenterai de vous faire l'aveu que toutes les conſéquences par leſquelles vous

semblez vouloir m'embarrasser me paroissent incontestablement vraies. Si le pantomime, en s'élevant au-dessus des sujets pris des événemens journaliers de la vie, est forcé de traiter des fables antérieurement connues, il en résulte la preuve la plus complette de l'impuissance & de la dépendance de son art, qui paroît n'avoir pas besoin du secours de la parole, sans pouvoir néanmoins s'en passer. De plus, les détails de chaque scène isolée des chef-d'œuvres tragiques & comiques n'étant pas parfaitement connus à tous les spectateurs, le jeu de la pantomime restera dans plusieurs de ses parties toujours énigmatique pour le plus grand nombre; de sorte qu'il se présentera souvent des lacunes à l'égard de la suite & de la liaison des événemens. Enfin, si tout dialogue tranquille doit être supprimé pour resserrer davantage l'action & en accélérer la marche, alors le pantomime sacrifiera précisément ce qui charme le plus le connoisseur éclairé dans les représentations théâtrales; savoir, la peinture complette des caractères avec le juste mêlange, & dans la proportion réciproque des affections

& des facultés de l'ame, le développement complet du jeu des passions, (dont les nuances ont souvent tant de finesse) ainsi que de leurs motifs & de leurs ressorts les plus secrets. --- Malgré tous ces inconvéniens, la pantomime peut encore avoir des attraits : les sens peuvent s'enrichir de ce que l'esprit y perd ; & ce n'étoit certainement pas l'ame qui y gagnoit le plus chez les Romains, dont vous m'opposez l'amour poussé jusqu'à l'enthousiasme pour ce genre de spectacle.

Mais, continuez-vous, ne seroit-il pas possible de retrouver ce qui a été perdu de cet art, de créer avec le tems ce qui n'en a peut-être jamais existé ? Une langue formée de mines, de gestes & de mouvemens du corps seroit-elle une chose moins possible qu'une langue composée de sons articulés ?

En supposant, mon ami, que cela soit possible, il faudra convenir cependant que de nos jours les conditions, qui doivent favoriser la découverte d'une pareille langue pantomime, n'existent pas. Chaque idiome, autant que je le sache, doit sa première existence à une très-petite société d'hommes ; avant

qu'il

Digitized by Google

qu'il ne se perfectionne dans une progression marquée, il en coûte des efforts incroyables au génie. Le besoin, qui est le père de toutes les découvertes importantes, le crée & l'acheve. Mais à présent que toutes les grandes sociétés sont déja établies, le génie, quelles que soient son activité & son audace, sera toujours effrayé par l'impossibilité d'égaler par la pantomime la perfection des langues parlées, & il renoncera à tous les essais ; la nécessité même d'un langage muet n'existe plus, parce que les différens idiomes perfectionnés sur le globe suffisent dans toutes les occasions où les hommes veulent se communiquer leurs sentimens ou leurs idées. A moins donc que dans quelque coin ignoré de la terre il ne se forme un nouveau peuple, qui, dès son origine, soit conduit à se servir de signes visibles ; que par un concours de circonstances heureuses, ce peuple ne parvienne à une certaine culture ; qu'il ne continue sans relâche pendant plusieurs siècles ses efforts pour se rendre intelligible par les mouvemens du corps ; à moins, dis-je, de toutes ces circonstances, l'existence d'un langage pantomime, qui puisse entrer en

comparaison avec les langues parlées, n'est peut-être pas possible ; car quoique les hommes soient capables de donner dans toutes les folies, il n'est cependant pas croyable qu'un peuple, accoutumé à l'usage de la parole, comme le font toutes les nations connues, s'adonne, par un concert unanime de tous ses membres pendant le cours de plusieurs siècles, à apprendre une chose parfaitement inutile, & dont aucun besoin ne pourra jamais lui démontrer la nécessité. Au surplus, il me paroît très-douteux que l'existence des langues parlées puisse faciliter la découverte d'un langage pantomime ; au contraire, elle en deviendroit plus difficile ; car il est très-vraisemblable qu'on chercheroit à créer ce langage d'après le modèle des idiomes existans, & ce feroit encore une grande question que de savoir si les formes naturelles de l'un seroient aussi celles des autres.

Mais je dois rétracter ici ce que je vous ai accordé plus haut ; savoir, que l'invention d'un langage pantomime est aussi possible, aussi facile que celle d'une langue parlée. Quant aux différens avantages que les signes qui frap-

pent l'oreille ont sur ceux qui affectent l'organe de la vue, je m'en rapporte à ce que M. Herder en a dit dans sa savante dissertation *Sur l'origine des Langues* (1), & je me borne à placer ici une réflexion rapide ; qui résulte d'elle-même de la discussion dont il s'agit, & que je voudrois voir approfondie.

L'homme, en se servant de la parole, a une double intention : il veut communiquer les idées des objets qui l'affectent, & il cherche à indiquer la manière dont il en est affecté. Quand même il n'auroit pas cette dernière intention, ce ne seroit pas moins un besoin intérieur & impérieux de sa nature, que dans l'état de passion il ne peut s'empêcher de satisfaire. A cet effet, la langue parlée a ses interjections, & la pantomime ses gestes expressifs. Ceux-ci, quand même ils n'auroient pas autant de force & de vivacité que les premieres, sont cependant plus clairs, plus variés & peut-être mieux déterminés ; & la volonté

(1) Herder, *Ueber der Ursprung der Sprache*, p. 100, seq.

eſt moins en état de les maîtriſer que les ſons articulés. Le ſauvage pareſſeux, dont le beſoin momentané & preſſant peut ſeul réveiller l'activité, & qui, par cette raiſon, ſe trouve toujours paſſionné, ne peut parvenir à aucun langage pantomime, à cauſe que par la vivacité de ſes affections, il lui eſt impoſſible, pour atteindre quelqu'autre but, de ſacrifier ou du moins de limiter l'expreſſion ſi naturelle, ſi ſatisfaiſante & ſi complette, que le jeu des geſtes lui préſente.

Les ſons par leſquels l'homme imite tout ce qui frappe l'organe de l'ouie, furent dans la langue parlée les premiers élémens qu'il put employer pour déſigner les objets de ſa penſée. Il faudroit donc que dans le langage pantomime les imitations des objets viſibles tinſſent lieu de ces élémens; car, ainſi que je l'ai déja dit plus haut, des ſignes purement arbitraires & dépourvus de toute eſpèce de motifs, ne peuvent devenir la baſe d'aucune langue quelconque. Ces ſignes primitifs devroient enſuite ſervir de type à tous ceux que, conformément aux figures & aux tours variés d'une langue, il faudroit créer

pour indiquer le reſte de nos autres idées : & pourquoi ne ſeroit-il pas auſſi poſſible d'y parvenir par le moyen des mines & des geſtes que par celui des ſons? Pourquoi des images viſibles ne pourroient-elles pas auſſi déſigner les liaiſons & les abſtractions variées, que l'eſprit, le jugement & l'imagination opèrent relativement aux idées?

Juſqu'ici le langage pantomime paroît encore à-peu-près auſſi poſſible qu'une langue parlée ; cependant il reſte à examiner une circonſtance très-importante ; ſavoir, ſi la repréſentation de l'objet & l'affection que celui-ci produit ſont ſi indiviſibles & ſi intimement liées l'un à l'autre dans l'ame, que même dans leur déſignation l'homme veut les ſavoir réunies très-étroitement, &, pour ainſi dire, comme fondues enſemble. Un ſigne unique, qui, dans un ſeul inſtant, remplit parfaitement ce double but, doit donc lui plaire davantage que pluſieurs ſignes interrompus, qui ſéparent & iſolent ce que lui même n'eſt pas en état de diſcerner & de diviſer diſtinctement dans ſon eſprit. Et que ſeroit-ce ſi, eu égard à cette réunion, à cette amalgame du ſigne expreſ-

ſif avec le ſigne repréſentatif ou l'imitation de l'objet, la langue parlée avoit quelqu'avantage ſur celle de la pantomime ?

Dans la langue parlée, l'interjection ou l'expreſſion du ſentiment n'eſt jamais qu'un ſon, qu'une expiration ; mais dans la pantomime c'eſt une attitude propre, complette & développée. Dans la première, le ſon imitatif, qui contient l'idée de l'objet, peut s'unir très-intimement avec le ton ou l'expiration qui ſatisfait le ſentiment ; dans la ſeconde la réunion de la peinture & de l'expreſſion eſt impoſſible dans tous les cas, où l'une & l'autre doivent s'opérer par les mêmes parties du corps, tandis que chacune en demande un emploi tout-à-fait différent. Le mot amour eſt ſans doute expreſſif auſſi-bien que la mine ou l'attitude dont on ſe ſert pour exprimer cette affection ; il peint la langueur, la douceur & le charme de ce ſentiment : cependant ce mot étant une fois trouvé, vous pouvez le prononcer non-ſeulement avec une inflexion douce & tendre, mais auſſi avec un accent plaintif, triſte, colère, furieux, amer ou railleur, ſans qu'aucune ſyllabe de ce mot devienne

confuse, & par conséquent sans que l'idée de l'objet perde quelque chose de sa clarté. Ici tout dépend uniquement de telle ou telle modification de l'organe ou de l'expiration, qui rend le ton de la voix bas ou élevé, doux ou rude, grave ou aigu, tremblant ou décidé. D'un autre côté, essayez de réunir au geste pittoresque de l'amour des expressions pantomimes variées & qui y soient liées d'une manière très-intime, sans que ce geste soit détruit ou devienne du moins obscur, méconnoissable & équivoque; & par-tout vous sentirez l'impossibilité ou du moins l'extrême difficulté de cette réunion. Tantôt une contradiction empêchera ce mélange : l'œil languissant & mourant, l'attitude abattue, courbée avec grace ou mollement indolente de l'amour (1), ne pourra s'accorder aucunement avec le regard étincelant & indécis, avec les muscles tendus & fortement indiqués de la colère (2); aussi peu que l'air humilié & rampant du flatteur, qui, avec le corps courbé & le genou plié, prend tour-à-tour un ton miel-

(1) Voyez Planche XXVII, fig. 1.
(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.

leux & respectueux (1), peut s'allier à celui du fier Hamlet (2), qui ne lui cache ni son mépris, ni son indignation. Tantôt, lorsque cette réunion n'est pas impossible par elle-même, on sera incertain, si le jeu des gestes, si les mines ou l'attitude doivent exprimer ou désigner dans leur ensemble un sentiment mixte, ou s'il faut que l'expression ait lieu en partie, ainsi que l'imitation de l'objet qui excite le sentiment ? Lorsque je vois errer un doux sourire autour de la bouche & sur les joues d'une personne, tandis que les angles intérieurs de ses sourcils sont élevés, comment est-il possible que je réponde à la question, si les deux sentimens, savoir, l'amour & la tristesse, se réunissent dans l'ame de celui qui offre cette mine ; ou si seulement le premier de ces sentimens affecte son ame, tandis que le second n'est que l'objet qui produit le premier ; & ainsi de même *vice versa* ? Et dans ce dernier cas, comment déciderai-je, lequel de ces deux sentimens est le typique, & lequel est l'imitatif ? Car ces deux choses sont également possibles :

(1) Voyez Planche XXVIII, fig. 1.
(2) Voyez Planche XXVIII, fig. 2.

l'amour peut exciter à la triſteſſe, & la triſteſſe à l'amour. --- Je n'ignore pas que la liaiſon & la ſérie des idées peuvent dans ce cas donner beaucoup d'éclairciſſemens ; cependant il n'en faut jamais trop exiger, ſans quoi l'on court riſque de n'en recevoir aucune lumière quelconque.

LETTRE XXXII.

Que les réflexions rapides par leſquelles j'ai terminé ma dernière lettre, & que la crainte de devenir prolixe, & de tomber dans des ſubtilités, ne me permet pas de multiplier ; que ces réflexions, dis-je, ſoient bien ou mal fondées, les autres preuves que j'ai rapportées n'établiſſent pas moins pour cela juſqu'à l'évidence que la découverte d'une langue pantomime eſt un des problèmes les plus difficiles à réſoudre. Et ce n'eſt pas d'aujourd'hui que ces preuves commencent à avoir du poids ; elles étoient déja en force du tems d'Auguſte ; il m'eſt parconſéquent impoſſible d'être de l'opinion de tant de modernes, qui exaltent les

effets merveilleux de l'art de la danse chez les anciens. Suivant le témoignage des auteurs les pantomimes de l'antiquité ont, à la vérité, eu quelques signes particuliers ; j'accorderai même davantage, je supposerai qu'ils en aient eu beaucoup qui leur étoient propres ; qu'ils se soient fait une étude particulière & peut-être unique pendant toute leur vie, de saisir en toute choses les traits les plus expressifs & les plus caractéristiques ; que la langue parlée leur ait fourni nombre d'images & d'allusions heureuses ; qu'ils aient représenté tous ces signes avec une énergie & une vérité dont nous pouvons à peine concevoir l'idée dans nos climats froids ; qu'ils soient de plus parvenus à porter au suprême degré l'art de l'expression, & qu'ils en aient saisi jusqu'aux plus fines nuances. Mais en leur supposant tous ces avantages, à quelle distance immense ne devoient-ils pas se trouver encore de la langue parlée ! Un Pylade & un Bathyle n'auront certainement pas eu à eux seuls plus de génie que le reste des hommes ensemble ; par une impulsion merveilleuse & générale, tout le peuple romain ne se sera pas appliqué à un langage nouveau, inutile à

tout autre befoin, & que fon originalité ne rendoit nullement facile. D'après ce raifonnement, je ne puis me faire une idée d'une exécution pantomime intelligible, par fes propres moyens, ou de fcènes d'une difcuffion tranquille, & du développement d'une intrigue filée avec art & adreffe fans le fecours de la parole. La collection des fignes de ces danfeurs pantomimes ne fut peut-être que ce que de nos jours feroit le dictionnaire d'un peuple, dont l'efprit inculte fortiroit à peine de la barbarie : il fuffira à un cercle étroit d'idées communes & matérielles, mais il fera trop pauvre en idées abftraites & relatives, pour qu'une tragédie d'Euripide, ou feulement une fcène de ce genre, puiffe être traduite dans une pareille langue.

J'efpère que vous ne m'oppoferez pas ici le langage pantomime des Siciliens ; dont M. le Comte de Borch parle avec tant d'admiration dans fes *Lettres fur la Sicile & fur l'île de Malte* (1). Faites attention, s'il vous

---

(1) *Tome II, Lettre XX, p.* 236. « Une autre particularité, non moins fingulière, (il a été quef-

plaît, aux circonſtances eſſentielles que contient le récit de ce voyageur. Chaque perſonne a ſa langue particulière, qu'elle fait varier ſelon ſes interlocuteurs : il y a donc une multitude de langues de ce genre, dont chacune eſt

---

tion auparavant des propriétés caractériſtiques de la langue Sicilienne) c'eſt l'uſage des geſtes & des ſignes dont on ſe ſert ici communément, & dont le langage eſt ſi expreſſif pour les nationaux, qu'à une diſtance conſidérable, au milieu d'une compagnie nombreuſe, deux perſonnes, ſans ouvrir la bouche, ſe comprennent mutuellement & ſe communiquent leurs penſées l'une à l'autre. Ces ſignes & ces geſtes ne ſont point généraux ; une femme en a de différentes eſpèces, les uns deſtinés pour ſon mari, d'autres pour ſon amant, d'autres enfin, pour ſes amis : cette différence d'alphabet produit trois diverſes langues, pour ainſi dire, dont la même perſonne ſe ſert avec toute la facilité poſſible. On remarque la même habileté dans les enfans, qui, dès l'âge le plus tendre, commencent déja à compoſer avec leurs camarades une ſuite de ſignes propres à eux ſeuls. Cela provient du penchant que la nation a pour les geſtes : un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente ſans l'accompagner tout de ſuite d'un geſte expreſſif. On croit que ces geſtes & ces ſignes datent encore du tems de Denis l'ancien, dont la tyrannie, défendant l'uſage de la parole à ſes ſujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour ſe communiquer leurs penſées & pour ſe conſoler dans leur malheur. Je ne vous garantis pas la vérité de cette origine ; mais de quelle ſource que provienne cet uſage, je ne puis que l'admirer, & vous dire que je le regarde comme la plus ſublime pantomime que j'aie vue de ma vie ».

originale, & de l'invention de celui qui s'en ſert. De ces faits, dont la certitude ne peut être conteſtée, ne doit-on pas conclure que les Siciliens n'ont qu'un très-petit nombre de ſignes pour manifeſter leurs idées, & que leur emploi eſt circonſcrit par un cercle très-étroit.

Mais, (pourriez-vous m'objecter encore) puiſque les ſignes des pantomimes rendoient les ſujets ſi peu intelligibles; & que lors des repréſentations, tout dépendoit en effet d'une connoiſſance préliminaire de l'événement mis en ſcène, & de la bonne mémoire des ſpectateurs : à quoi ſervoient donc ces ſignes? Pourquoi ces pantomimes s'obſtinoient-ils à conſerver ce dont ils pouvoient ſe paſſer? — Peut-être étoit-ce parce qu'ils n'en ſentoient pas l'inutilité, ou qu'un amour-propre mal entendu ne leur permettoit pas d'avouer la défectuoſité & l'inſuffiſance de leur art, ni à eux-mêmes, ni aux ſpectateurs; ou parce qu'ils firent avec ceux-ci le faux raiſonnement, que ce qu'on comprenoit ſi bien, recevoit ſa clarté de l'heureux emploi de ces ſignes; ou, ce qui vraiſemblablement en fut

la première cause, parce qu'ils ne purent résister à ce penchant naturel de désigner les sentimens en même-tems que les motifs & les objets qui les font naître, & que de cette manière, au défaut total de la parole, ils durent chercher à indiquer du moins les idées principales par tel ou tel geste. Enfin, peut-être aussi parce que l'emploi de ces signes produisit réellement de bons effets en venant au secours de la mémoire infidelle des spectateurs, qui, par le rappel d'une seule idée principale, pouvoient trouver toute la série de celles dont elle faisoit partie. Au reste, je n'en veux pas à ces pantomimes d'avoir employé ces signes. Pour apprécier leur mérite, il s'agiroit de savoir s'ils y ont mis de la prodigalité ou de l'économie, & jusqu'à quel point la peinture peut leur avoir fait négliger l'expression. Les auteurs anciens nous ont laissé trop peu de notions sur cette matière, & il me paroît aussi qu'ils en ont parlé d'une manière trop concise, ou trop indéterminée, ou trop hyperbolique (1).

(1) On peut consulter l'ouvrage déja cité de l'abbé

En voilà assez, mon ami, sur une matière que je ne saurois épuiser, & sur laquelle je me serois moins étendu sans vos demandes & sans vos objections. Ne parlons plus de l'art du geste & de l'action théâtrale, en tant qu'il tient à la peinture, & qu'il sert à représenter le seul moment d'une action. Occupons-nous à présent de ce même art, en tant qu'il produit ses effets successivement; en un mot, considérons-le comme musique. Je prends ici, comme vous le voyez, le mot musique, dans l'acception usitée chez les anciens Grecs, dans le sens le plus général & le plus étendu, qui y renfermoit plusieurs arts unis dès leur origine, & qui n'en ont été séparés que dans la suite. J'ignore si cette abstraction leur a été plus utile que nuisible. Ces arts compris dans le mot musique furent pour les yeux : l'art du geste, des mines & des mouvemens du corps avec leur partie lyrique, savoir, la danse; & pour l'organe de l'ouie : l'art de la dé-

---

du Bos, qui a recueilli tous ces passages; ou bien avoir recours à Octavius Ferrarius, *Dissert. de Pantomimis & Mimis.*

Digitized by Google

clamation, aussi avec sa partie lyrique qui comprenoit le chant & l'accompagnement des instrumens. La poésie considérée relativement au mécanisme du vers & au choix du rhythme par lesquels elle parvient à charmer une oreille délicate, y appartenoit également. Je me flatte que vous me dispenserez de prouver que ni les arts dont je viens de faire l'énumération, ni même aucun autre, ont réellement été désignés par le mot musique : vous pouvez vous en convaincre vous-même par le rapprochement des passages que Brown (1) & du Bos ont tirés à ce sujet de Platon, d'Athénée, de Porphyre, de Saint Augustin & de Quintilien. En comparant entr'eux les beaux-arts que je viens de citer, vous reconnoîtrez aussitôt que l'ancienne idée de la musique réunissoit les deux caractères essentiels; savoir, l'énergique ou ce qui n'agit que successivement par degrés, & le sensible ou ce qui frappe sur le champ les sens. L'un en excluoit tous les arts d'imitation qui agissent immédiatement

(1) *Considérations sur la Poésie & la Musique*, *Section V*, 1.

sur

fur les fens, & l'autre en écartoit la poéfie, en tant qu'elle ne parle pas aux fens, mais à l'imagination & aux autres facultés de l'ame.

Vous pouvez, à la vérité, m'objecter contre ce dernier caractère, que dans Platon, Socrate appelle non-feulement la philofophie mufique, mais la mufique par excellence; & que cependant cette fcience, qui occupe uniquement l'efprit & le jugement, n'a rien de commun avec les fens. Mais fi la philofophie a été regardée en effet comme formant une des parties de la mufique, pourquoi Socrate, à l'approche de la mort, fe feroit-il occupé du doute, fi en étudiant cette fcience il avoit obéi à la divinité qui lui ordonna de cultiver la mufique? Pourquoi, en fuppofant que la divinité eût prefcrit l'étude de la mufique prife dans le fens ordinaire (δημωδη μουσικην) auroit-il encore fait des vers dans fa prifon (1)? Tout homme familiarifé avec les ouvrages de Platon doit avoir remarqué comme un caractère effentiel de fa manière d'écrire, qu'il fe plaît

(1) *In Phaed. edit.* Frcft. *p.* 46.

toujours à rapprocher des arts les choſes ſérieuſes & ſcientifiques, & qu'il emprunte volontiers pour les ſciences le charme du beau, & pour le beau la ſévérité & la dignité de la ſcience. De même qu'il appelle ici la philoſophie la muſique par excellence, il nomme ailleurs un parfait gouvernement la tragédie la plus complette (1), en conſidérant l'homme d'état comme le collègue & le concurrent du poëte tragique. Voudriez-vous pour cela compter au nombre des pièces de théâtre les gouvernemens des anciens, & placer les grands hommes d'état de l'antiquité, un Solon, un Licurgue, un Périclès, parmi les poëtes tragiques? Au reſte, il réſulte encore du paſſage du *Phédon*, que non pas la poéſie entière, mais ſeulement l'art du mécaniſme de la verſification a été compris dans la muſique : car comment Socrate auroit-il pu s'imaginer de remplir l'ordre qu'il avoit reçu en ſonge, en mettant ſim-

(1) *De Legib. L. VII, edit.* Frcſt. *p. 898.* ἡμεις εσμεν τραγῳδιας αυτοι ποιηται κατα δυναμιν καλλιϛης και αριϛης· πασα ουν ἡμιν ἡ πολιτεια ξυνεϛηκε μιμησις του καλλιϛου και αριϛου βιου. ὁ δη φαμεν ἡμεις γε οντως ειναι τραγῳδιαν την αληθεϛατην, &c.

plement en vers les fables d'Esope ; qui, exiſtant depuis long-tems, étoient auſſi connues de toute la Grèce (1)?

Je vous prie, mon ami, de ne pas regarder comme une digreſſion abſolument inutile, ſi, à l'occaſion de la tranſition d'une branche de l'art du geſte & de l'action théâtrale à l'autre, je parle de l'idee que les anciens s'étoient formée de la muſique. Je crois prévoir que dans nombre de points des recherches que nous avons encore à faire, il ſera très-avantageux de généraliſer nos réflexions, & de les tranſporter du champ trop circonſcrit de cet art, dans la ſphère plus vaſte de la muſique. Brown regrette qu'on ait ſéparé les différens *arts énergiques* (2) dans leur exercice : quant à moi, je ne regrette pas moins qu'on les ait ſéparés de cette idée générale qui les embraſſoit tous. Si la première de ces abſtractions a nui à l'effet de ces arts,

(1) Εντεινας τους του Αισωπου λογους, ainſi que Cébès le rend.

(2) L'Auteur appelle *arts énergiques* ceux qui n'agiſſent que ſucceſſivement & par degrés ſur l'ame, tels que le chant, la déclamation, la pantomime, &c. ; & il donne le nom d'*arts ſenſibles* à ceux dont l'effet ſe fait ſentir ſur le champ, comme la peinture, la ſculpture, &c. *Note du Traducteur.*

leur théorie a infiniment perdu par la seconde ; car le défaut d'une dénomination générale & commune a entraîné celui du motif de s'attacher à la recherche de leurs principes communs ; & cependant cette recherche auroit été aussi importante pour l'esthétique que pour la métaphysique , & peut - être même pour la morale. La suite vous prouvera , j'espère , que tous les arts musicaux sont réellement fondés sur les mêmes idées générales , & qu'ils ont tous les mêmes règles : vous en pourriez même déja sentir la vérité , si vous vouliez appliquer les principes de l'art du geste & de l'action théâtrale , que j'ai développés jusqu'ici , à l'art de la déclamation qui y est intimement lié.



LETTRE XXXIII.

Vous avez raifon d'obferver que, pour être en état d'apprécier la reffemblance qui exifte entre les idées fondamentales de l'art du gefte & de celui de la déclamation, il faudroit avoir du moins une efquiffe de la théorie de ce dernier. Mais feriez-vous en effet embarraffé de trouver cette efquiffe quelque part? Ne connoîtriez-vous aucun de ces nombreux ouvrages que des auteurs anciens & modernes ont compofés fur cette théorie? Je préfume que vous ignorez qu'il ait exifté un Francius, un Le Faucheur, un Grimareft; mais un Cicéron (1), un Quintilien (2), & le philofophe de Stagire, dont les ouvrages ont guidé ces deux célébres romains, ne peuvent vous être inconnus. A la vérité, ce dernier paffe, à fon ordinaire, très-rapidement fur cette

(1) *De Orat. L. III, c. 57.* Ce qui fe trouve dans les livres *ad Herenn. III, c. 11; 15,* attribués à Cicéron, appartient moins à la matière que nous traitons ici.
(2) *Inftitut. Orat. L. XI. c. 3.*

matière ; au lieu de la théorie même, il n'en jette que le germe, dont le développement pourroit la donner; mais au fond, chaque plante future est déja contenue dans sa semence organisée; & si ce grand homme ne développe pas lui-même le sujet dont il s'agit ici, la trop grande richesse de ses conceptions en est, sans doute, la cause: semblable à la nature, qui, dans l'immensité des modifications de la matière, ne peut suivre, ni perfectionner également toutes ses productions, il n'a pu s'attacher à chaque idée sublime & féconde que son génie lui a inspirée.

Aristote dit que plusieurs auteurs, & entr'autres Glaucon de Téos, en Jonie, avoient enseigné comment il falloit déclamer les pièces de poésie, mais qu'aucun n'avoit parlé de l'art de la déclamation oratoire. « Ce dernier art, » continue-t-il, » dépend de la voix, pour savoir comment on doit s'en servir dans » chaque passion; par exemple, quand il » faut l'élever ou l'abaisser, ou parler » dans le ton ordinaire. Et tout de même » à l'égard des tons différens, qui sont » l'aigu, le grave & le moyen; & également à l'égard du nombre, afin de

» les bien ménager dans chaque mouve-
» ment particulier (1). » Je préſume que la manière de rendre ce paſſage d'Ariſtote en le traduiſant & en le commentant à la fois, ne vous déplaira pas : je voudrois vous laiſſer à juger s'il n'y auroit pas moyen de ramener aux trois points indiqués par ce philoſophe ce que Cicéron appelle *plura ab his delapſa genera*, le *laeve*, *aſperum*, &c. (2) Dans l'explication du ſecond point, je m'écarte à la vérité du ſentiment des commentateurs, & je crois que c'eſt avec raiſon; car il eſt impoſſible qu'il puiſſe ſeulement être queſtion ici de la maniere d'accentuer les ſyllabes, ainſi que Majoragius le veut (3). Le philoſophe ne parle pas

---

(1) *Rhetor. L. III, c. 1, edit. Lipſ. p. 162.* Εςι δε αυτη μεν (ἡ ὑποκρισις) εν τῃ φωνῃ, πως αυτῃ δει χρησθαι προς ἑκαςον παθος οἱον ποτε μεγαλῃ και ποτε μικρᾳ, και ποτε μεσῃ. Και πως τοις τονοις' οἱον οξειᾳ, και βαρειᾳ, και μεσῃ. Και ῥυθμοις τισι προς ἑκαςα. Τρια γαρ εςι, περι ὡν σκοπῦσι ταυτα δ' εςι μεγεθος, ἁρμονια ῥυθμος.

(2) *l. c. n. 216.*

(3) Voyez ſon *Explanat. in Rhet. Ariſt. p. 743.* Comparez-y P. *Victor. Comment. p. 616.* Quintilien s'explique à ce ſujet avec plus de clarté, quoiqu'il ne faſſe mention de l'art de bien lire qu'en paſſant, & comme d'un talent que la déclamation préſuppoſe. *Utendi voce*, dit-il, *multiplex ratio. Nam* PRÆTER *illam differentiam, quae eſt tripartita, acutae, gravis,*

de l'art de bien lire, mais de celui de bien déclamer, avec l'expreſſion convenable à chaque paſſion. Et quoique ce dernier talent préſuppoſe toujours le premier, l'un peut cependant exiſter ſans l'autre : il y a beaucoup d'orateurs & d'acteurs qui ne manquent preſque jamais le véritable accent relativement aux ſyllabes & aux mots, mais très-ſouvent celui qui convient à la paſſion actuelle de l'ame.

Maintenant placez la véritable méthode de déclamation, n'importe quelle paſſion il faille exprimer, ſous les trois points de vue établis par Ariſtote ; & en développant les motifs qui modifient les nuances de l'accent de chaque paſſion, en rendant cet accent aigu ou grave, rapide ou lent, ſonore ou ſourd, &c., vous tomberez toujours, comme dans l'art du geſte, ſur l'analogie, ſur l'intention ou le deſſein, & ſur le changement de l'état du corps. La marche lente des idées, qui, dans l'admira-

---

flexae : tum intentis, tum remiſſis, TUM ELATIS, TUM INFERIORIBUS MODIS *opus eſt, ſpatiis quoque lentioribus aut citatioribus, l. c. edit. Burm. p. 1000.*

tion, s'arrête à chaque détail, & rend le geste & l'attitude propres à cette affection si soutenue & si solemnelle, imprime les mêmes nuances à chaque ton en faisant traîner & lier ensemble les syllabes & les mots. La respiration est plus pleine, pour qu'elle se soutienne davantage, les périodes du discours sont plus longues, & les suspensions plus rares : ce n'est que quand l'abondance des idées affoiblit la réflexion de l'ame, qui ne trouve plus l'expression propre pour rendre ses sentimens, que la parole se perd avec la pensée, & la pause devient d'autant plus imposante & soutenue, que l'esprit est plus lent à se retrouver dans la foule des idées où il s'étoit égaré. Dans la joie, ainsi que le geste propre à cette affection l'a déja fait pressentir, la marche des idées est brusque & animée, mais toujours douce & legère ; & conformément à cette analogie, lorsque la joie éclate en paroles, que son langage est plein de grace & d'alégresse, quelle vigueur ne montrent pas la force modérée de la voix & l'haleine plus longtems soutenue sans l'apparence d'aucun effort ! La colère a la respiration courte

& entrecoupée, à caufe du trouble intérieur qu'elle excite; mais avec quelle célérité cette refpiration épuifée fe renouvelle pour articuler les mots auffi rapidement que l'ame développe fes penfées! Le caractère fauvage & indomptable de cette paffion fe trahit même par le bégayement, lorfqu'elle acquiert de la vivacité, & par un filence total, quand elle eft parvenue au plus haut point. Dans le premier cas, l'ame élancée avec trop de force ne peut plus retourner en arrière pour fournir tout ce qui eft intermédiaire entre l'idée exprimée, & celle qui s'eft déja offerte à la penfée; dans l'autre, l'ame défefpère entièrement de transformer l'abondance de fes idées en paroles, ou de pouvoir fuivre leur célérité démefurée avec la voix.

L'analogie avec la fucceffion des idées, par laquelle je viens d'expliquer la marche de la voix, fert auffi à rendre raifon du choix des fons ifolés. Vous trouverez que dans l'admiration le ton n'eft jamais aigu, mais toujours grave; pourquoi? parce qu'elle ne développe fes idées que très-lentement, & que dans les tons graves il y aura

d'autant moins de vibrations, qui tomberont ſur chaque ſeconde. Cette penſée vous fait ſourire; mais eſſayez ſi, en la généraliſant, vous ne pouvez pas l'appliquer à toutes les paſſions ? Si chacune n'élève pas le ton à proportion de la célérité avec laquelle ſes idées ſe développent, & ſi ce ton ne devient pas plus grave à meſure que leur marche eſt plus modérée ? Cette même colère, dont la parole roule comme un torrent impétueux, s'égare ſouvent dans les tons aigus & ſifflans, & elle prend les tons les plus hauts & les plus tranchans, préciſément lorſque ſa fureur la rend plus dangereuſe ou diſpoſée à l'attaque. Et lorſqu'elle cherche à humilier un adverſaire par le mépris, ou par le rire amer & railleur, combien les éclats criards & perçans de ce rire ne s'éloignent-ils pas des intonations ordinaires ! combien de fois la voix ne manque-t-elle pas tout-à-coup au milieu de ces éclats, lorſqu'elle doit être pouſſée au-delà de ſa portée ! Au contraire, le rire d'une joie douce ſera léger, agréable & ſonore ; cette affection module ſans ceſſe entre les tons aigus & les tons graves, parce que la marche de ſes

idées eſt rapide & animée, mais non pas ſauvage & impétueuſe. Elle a l'art de monter & de baiſſer le ton ſuivant les différens degrés de ſa vivacité, ſans jamais donner dans les criailleries déchirantes de la colère, ni dans l'intonation grave & ſolemnelle de l'admiration. Également éloignée des deux extrêmes, la voix ſe balance toujours dans le *medium* de ſon étendue, & c'eſt préciſément pourquoi l'expreſſion d'aucune autre affection n'eſt auſſi ſonore, auſſi agréable, auſſi remplie de grace; car les tons moyens & modérés ont le plus de beauté & d'agrément, quoique le mauvais goût de la plupart de nos compoſiteurs & virtuoſes modernes, qui mettent tout leur art à s'en éloigner, tende à prouver le contraire.

A ces remarques on en peut ajouter d'autres qui y ſont intimement liées, & qui concernent certaines modifications de la voix faites à deſſein, ſoit qu'on veuille prêter du ſecours à l'eſprit, ſoit qu'il s'agiſſe d'exciter, de tempérer ou d'étouffer des affections. Celui qui répète en lui-même ou qui récite à d'autres une penſée importante & difficile, aura ſoin pour l'examiner &

l'apprécier mieux, de phrafer non-feulement avec lenteur, mais il fe fervira auffi d'un ton plus grave; parce que fuivant la manière dont il eft affecté, une pareille intonation réveille & fixe l'attention, & qu'elle difpofe l'ame à ce calme & à cette marche modérée des idées, qui fecondent fi bien la recherche & la connoiffance plus parfaite de la vérité. Un autre qui accumule des idées pour agrandir le fentiment de la vénération, & difpofer fon ame à adorer l'objet de fon culte avec plus de ferveur & d'humilité, baiffera de ton à chaque parole; tandis que celui qui veut renforcer des affections, telles, par exemple, que la terreur, la colère ou la joie, élèvera fucceffivement la voix. — Pour le dire ici en paffant, je remarquerai que les paffions en général ont chacune leur gradation propre, qui ne confifte pas fimplement dans l'élévation ou dans le renforcement de la voix, mais dans la rondeur & dans l'exécution plus parfaite du ton particulier qui convient à chacune d'elles. Celui qui fe propofe de calmer un homme enflammé de colère; c'eft-à-dire, de transformer la marche brufque & impétueufe de fes idées en une

progreſſion plus lente & plus modérée, ſe gardera avec autant de ſoin de prendre un ton trop élevé, que de parler avec trop de vivacité & d'une manière trop bruyante ; car quelles que fuſſent ſes remontrances, loin de produire le moindre effet, l'impreſſion déſagréable qui en réſulteroit pour les organes de l'homme colère, ſerviroit plutôt à accélérer la marche de ſes idées qu'à la modérer, ou à lui donner une autre direction. Le *Tonarion* connu de C. Gracchus (1), lui indiquoit peut-être moins l'intonation convenable au moment, qu'il ne le garantiſſoit des extrêmes : il modéroit le feu de l'orateur par des ſons graves, & par des ſons aigus il échauffoit ſa tiédeur.

Par des exemples pris de pluſieurs paſſions, il feroit très-facile de vous prouver la fécondité du principe de l'analogie, en indiquant pour chacune l'intonation forte ou foible, aiguë ou grave, avec la modération & le mouvement convenables ; on pourroit épuiſer à cet effet tous les termes techniques des mu-

(1) Voyez Cicéron, *l. c. III, 60, 61*. Comparez-y Quintilien, *L. I, c. 10*.

ficiens, qui cependant suffissent si peu pour exprimer clairement toutes les idées du langage musical ainsi que leurs plus fines nuances. Il ne seroit pas moins facile de vous convaincre qu'à chaque petite modification d'une affection, qu'à chaque mêlange de l'une avec l'autre, le ton de la voix éprouve aussi des changemens; par exemple, que la vénération, lorsqu'elle cesse d'être une admiration pure des perfections morales, & qu'elle se mêle avec la crainte ou avec la honte, fait perdre la gravité, la rondeur & l'égalité du ton; que la respiration commence alors à être entrecoupée, & que parconséquent les phrases deviennent plus courtes & moins suivies, &c. Mais je me borne à vous indiquer la route, que vous pouvez suivre dans vos propres recherches, & il me suffit de vous avoir prouvé seulement par quelques exemples, la possibilité d'établir une théorie générale des arts énergiques. Vous trouverez peut-être que ce que j'ai rapporté à l'analogie, peut dériver également, en totalité ou en partie, des causes physiologiques. En effet, la dilatation de l'organe de la voix peut expliquer le ton grave de l'admiration,

& ſa contraction, cauſée par le ſang, pouſſée avec violence dans les vaiſſeaux voiſins, le ton aigu & tranchant de la colère. Vous auriez alors une reſſemblance nouvelle entre l'art du geſte & la théorie de la déclamation, mais dont l'effet ne feroit pas agréable; c'eſt-à-dire, cette reſſemblance qui fait que, par nombre de phénomènes, on ſe trouve dans l'embarras de ſavoir, s'il faut les faire dériver plutôt d'une ſource de connoiſſances que d'une autre. Au reſte, on fera toujours mieux de s'en tenir à celle qui expliquera la choſe avec le plus de clarté, puiſque les conſéquences en feront plus nombreuſes, & qu'elle ſervira à lever du moins la majeure partie des difficultés. Cet avantage appartient, à mon avis, à l'analogie relativement aux phénomènes rapportés ci-deſſus, & à d'autres qui leur reſſemblent. Au reſte, il n'eſt pas difficile de réſerver aux cauſes phyſiologiques d'autres modifications de la voix, dont on ne pourra trouver l'explication ailleurs; j'en cite pour exemples la voix éteinte de la fureur; les ſoupirs profonds de la triſteſſe & de l'amour; la voix tremblante, entrecoupée & ſanglotante de l'abattement dans

la

la douleur. Je dois encore remarquer, en paſſant, que l'élévation de la voix, qui accompagne ordinairement les derniers mots d'une queſtion, eſt fondée ſur une intention ou ſur un deſſein motivé. Dans le diſcours, il y a quelque choſe qui reſſemble à la note tonique du chant. Après pluſieurs modulations l'oreille n'eſt pas ſatisfaite, lorſque la voix ne retombe pas dans ce ton fondamental : celui qui fait une queſtion, en la terminant dans un ton différent, force donc, pour ainſi dire, ſon interlocuteur, par la ſenſation déſagréable que cauſe à celui-ci cette chûte imparfaite, à terminer par ſa réponſe la phraſe muſicale incomplette, & à contenter ſes propres oreilles, bleſſées par cette ſuſpenſion anti-mélodieuſe, en même-tems qu'il ſatisfait la curioſité de celui qui l'interroge.

La ſeule choſe pour laquelle je dois encore demander votre attention, c'eſt la déclamation pittoreſque & expreſſive. La voix eſt propre à l'une & à l'autre, car elle peut déſigner & l'objet qui excite le ſentiment, & ce ſentiment même ſelon ſes modifications particulières. Ici l'expreſſion & la peinture peuvent

également être liées intimement ou se trouver en opposition ; & lorsque la voix peint, cela arrive aussi par ces deux motifs ; savoir, ou à cause de la vivacité de la représentation de la chose même, ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui une idée plus intuitive : elle est aussi sujette à toutes les règles, & peut commettre toutes les fautes ridicules dont j'ai parlé plus haut. Le chant est la déclamation la plus élevée ou la plus lyrique. La règle de l'expression est déja établie à son égard, quoiqu'elle ne soit pas éclaircie par autant d'exemples qu'il auroit été à desirer. Maintenant mettez au lieu de la détermination stricte de la déclamation lyrique, celle plus générale de la déclamation simple, & vous serez, je pense, moins embarrassé au sujet de la théorie, que vous le seriez peut-être en essayant de l'établir par les recherches tout-à-fait ressemblantes, dont nous nous sommes occupés plus haut relativement à l'art du geste, de l'action théâtrale & de la pantomime.



Digitized by Google

LETTRE XXXIV.

Tout ce qui mérite d'être obſervé à l'égard du jeu progreſſif du geſte, ſe rapporte, en général, ou à la nature de l'eſpèce à laquelle une production de l'art appartient, ou aux qualités particulières d'une telle production ; & dans ce dernier cas il implique la réunion de toutes ſes parties, ou ſeulement l'aſſemblage de quelques-unes. A en juger par ce plan, ſi ſimple & ſi facile en apparence, vous ne croiriez pas combien il renferme de matières abſtraites, compliquées, & ſi difficiles à diſcuter que la langue me fournira à peine les termes propres pour y réuſſir. Je ſuis même déja embarraſſé d'exprimer mes penſées d'une manière claire, frappante & intuitive à l'égard du premier point. Heureuſement que les idées & les règles qui ſe préſentent ici, ſont du nombre de celles qui conviennent généralement à tous les arts muſicaux : ce qui eſt établi & prouvé pour l'un, l'eſt également pour tous ; & ce que

l'on ne peut pas dire de l'un à cauſe de la difficulté qu'on y rencontre, ou de l'obſcurité qu'il ne ſeroit pas poſſible de diſſiper, pourroit peut-être ſe dire plus facilement & avec plus de clarté de l'autre.

Détournez, je vous prie, pour un moment votre attention du jeu des geſtes, & fixez-la ſur le rhythme du diſcours. Vous en remarquerez trois eſpèces différentes : le mètre déterminé du poëme lyrique, de l'épopée & de la poéſie deſcriptive ; le nombre très-élevé & très-ſenſible de la proſe poétique ; enfin, la proſodie légère & indéterminée de la converſation, du ſtyle épiſtolaire, &, en général, de chaque diction plus commune. Ce que j'appelle ici des eſpèces différentes de rhythme, ne le ſont pas dans le ſens le plus ſtrict ; ce ſont plutôt les divers degrés principaux les plus ſenſibles, entre leſquels il s'en trouve une infinité d'autres, mais dont les nuances ſont trop foibles, & qui ſe confondent trop enſemble, pour qu'on puiſſe les ſaiſir avec préciſion. A ces différentes eſpèces de rhythmes répondent autant d'eſpèces différentes de déclamation. La décla-

mation lyrique la plus ſoutenue, entièrement déterminée par la meſure & par le ſon iſolé, qui ſe transforme ici en ton, eſt le chant; celle de l'orateur paſſionné, du rhapſode qui récite des poëmes épiques ou lyriques eſt moins déterminée, mais elle porte cependant un caractère diſtinctif qui la rend très-reconnoiſſable; la plus indéterminée eſt le ton ordinaire de la converſation, qui, tantôt calme, tantôt indiquant plus ou moins les mouvemens de l'ame, n'en peint aucun parfaitement, & n'acheve jamais complettement le ton qui leur eſt propre. Et ici, comme dans le nombre, on trouve auſſi une infinité de degrés intermédiaires, où le langage ordinaire ſe rapproche plus ou moins de la déclamation ſoutenue, comme celle-ci approche du chant.

Chacune de ces diverſes eſpèces de déclamations que je viens d'indiquer a ſon emploi déterminé. Le mètre ne convient que dans certains cas; car il y en a où il ſeroit déplacé; dans quelques ſituations de l'ame, il ſert à renforcer l'effet de l'expreſſion, qu'il affoibliroit ou détruiroit dans d'autres. Que ſeroit la diſcuſſion

réfléchie & calme d'un penfeur, ou le récit froid d'un hiftorien en vers ? Que feroit un dialogue léger & qui paffe rapidement d'un fentiment à un autre dans un ton foible & fuperficiel, s'il étoit rédigé en ftrophes régulièrement cadencées ? Que feroit enfin un difcours, quoique plein de fentimens; une lettre ordinaire, quoique dictée par l'amitié; un récit d'événemens journaliers compofés dans le mètre lyrique d'une cadence & d'une harmonie caractériftiques ? On rejette de pareilles productions comme déplacées, comme peu naturelles; & pourquoi ? non pour les mêmes raifons pour lefquelles on rejette une démarche lourde & indolente, ou vive & gaie, lorfqu'il s'agit d'exprimer une fituation agréable ou trifte de l'ame; non parce que le genre a été manqué dans l'enfemble; mais à caufe que le fentiment eft trop déterminé, trop élevé & exprimé avec trop de perfection. On fent que, fuivant le contenu du difcours, fuivant la marche des idées de celui qui parle, & fuivant le choix de fes expreffions, de fes tours de phrafe, de fes images, le fentiment dont il eft affecté n'a ni la plénitude, ni l'unité néceffaire pour que le caractère déter-

miné & invariable du mètre puiffe lui convenir.

Jadis, lorfque l'hiftoire étoit encore la tradition des grands événemens & des faits glorieux, qu'une imagination vivement frappée, ou l'enthoufiafme patriotique cherchoit à immortalifer; lorfque la philofophie étoit bornée à des fictions hardies fur l'origine des dieux & la formation du monde, l'une & l'autre pouvoient alors s'allier à la poéfie & en emprunter tous fes ornemens : mais lorfque l'hiftoire ne fut plus qu'un récit calme & impartial, & que la philofophie commença à s'occuper de recherches abftraites & froides ; alors Hérodote dans l'une, & Phérécyde (1) dans l'autre fuivirent l'impreffion du bon goût qui leur fit préférer la profe. Et même le ton de la profe de Phérécyde feroit devenu faux, fi, toutes les fois qu'à raifon de fon objet, cet auteur n'auroit dû s'élever que modérément, il

---

(1) Voyez Apulée Flor. 2. *Pherecydes primus, verfuum nexu repudiato confcribere aufus eft paffis verbis, foluto locutu, libera ratione.* Le ftylo de Phérécyde eft, à la vérité, encore poétique & riche en allégories ; cependant on n'y reconnoît plus le fimple mythologue. Voyez *Ariftot. Metaph. L. XII.* (d'après Du Vall.) c. *4*.

s'étoit approché du rhythme majeſtueux, & du nombre fier de l'orateur inſpiré; car il en eſt de même du nombre de la proſe que du mètre du vers. Par exemple, le ſtyle d'une lettre d'amitié ou d'affaire ne ſera-t-il pas faux & ridicule, s'il approche de la molleſſe & de la douceur de l'Idylle. Une pareille lettre, doit, ſans doute, avoir un certain caractère de tendreſſe & d'aménité, le nombre & l'harmonie doivent répondre également à la nature du ſentiment qui domine; mais il ne faut pas qu'elle ſoit écrite avec ces formes ſenſiblement cadencées & compoſées des meſures les plus douces & les plus ſoigneuſement choiſies, qui font le charme de la proſe de Geſſner; ſans cela le ſtyle en ſera précieux, fade, inſupportable.

L'application de cette remarque aux différens genres de déclamation ſe fait d'elle-même, La chanſon pleine de ſentiment, quel qu'en ſoit le caractère, ne veut pas être récitée, mais chantée : quand même on la déclameroit avec l'expreſſion la plus exacte, cela ne ſuffiroit pas, à mon avis; & l'on n'en ſent tout le charme que lorſque le ſimple

ſon devient le ton muſical, & quand le rhythme indécis eſt aſſujetti par la meſure ; mais qui eſt-ce qui a la force d'entendre, du moins pour la première fois, ſans ſourire, une lettre chantée, telle qu'on en trouve dans les anciens opéra françois ? Le ridicule devient bien plus grand, lorſque le perſonnage, ſans avoir relu pluſieurs fois ou écrit lui-même la lettre, vient ſeulement de la recevoir. Cependant cette circonſtance ne juſtifieroit pas une lettre chantée ; alors elle ceſſe de l'être, & devient une chanſon, une élégie, une romance adreſſée à une perſonne déterminée, ou ce que l'on voudra. En récitant une ſcène de *Minna* avec le ton qu'exige une des plus belles deſcriptions de la *Meſſiade*, ou en renverſant cette ſuppoſition, on auroit encore une déclamation élevée, une voix plus caractériſée & plus ſoutenue là où il faudroit le ton léger du dialogue, ou celui-ci là où tout le luxe de la déclamation devroit ſe déployer. Quel eſt l'auditeur, qui témoin de pareils contreſens, ne perdra pas toute patience, ſi la nature lui a donné un eſprit juſte & un cœur ſenſible ? Malgré cette faute très-

grave, il ſe pourroit que ni le ton, ni le genre de ſentiment ne fuſſent pas manqués; le ſentiment feroit ſeulement outré dans un cas, & incomplettement exprimé dans l'autre; le lecteur feroit tantôt trop froid, & tantôt il donneroit dans le pathos, dans l'enflure & dans l'affectation.

Retournons maintenant, mon ami, de cette digreſſion apparente au véritable objet dont il s'agit ici. Le jeu du geſte a les mêmes eſpèces, ou, ſi vous l'aimez mieux, les mêmes degrés que nous avons diſtingués plus haut dans le nombre & dans la déclamation. Toutes les expreſſions des différentes ſituations de l'ame, que nous avons appris à connoître, s'élèvent par des degrés innombrables dès leur origine, dès le premier ſoupçon d'une affection, juſqu'à ſon entier développement. Vous vous rappellez ſans doute l'eſquiſſe que je vous ai tracée de la joie ſous la forme du raviſſement (1); examinez encore une fois l'œil ouvert & riant, les bras tendus dans toute leur longueur, & la figure élevée ſur la pointe du pied, &

(1) Voyez *Planche XVII, fig. 2, T. IV, p. 187 de notre Recueil.*

vaguant, pour ainſi dire, dans l'air, & vous aurez l'expreſſion la plus décidée & la plus complette de cette affection; expreſſion que vous pouvez affoiblir plus d'une fois ſans la détruire, ou même ſans la rendre méconnoiſſable. Donnez une douce courbure à la ligne droite, décrite par les bras, & malgré ce changement ceux-ci reſteront tendus; que l'un des pieds poſe davantage à terre, & que l'autre ſoit moins élevé & plus rapproché du premier, le corps ne s'enlèvera pas moins, & la démarche reſtera toujours légère & vaguante. Que l'œil ſe retréciſſe & que la bouche ſe ferme un peu; que l'œil ſoit brillant, & que la bouche reſpire plus doucement, les yeux n'en feront pas moins ouverts; le regard n'en ſera pas moins vif & la reſpiration moins pleine (1). Faites-y un ſecond changement plus conſidérable; abbaiſſez davantage les bras des deux côtés; donnez moins de force aux muſcles, de ſorte que la figure s'élève d'une manière inſenſible; placez les deux pieds légèrement par terre, & faites voir le

(1) Voyez Planche XXIX, fig. 1.

bord des dents par un mouvement foible & fugitif de la bouche, & vous aurez encore plus que l'expreſſion du ſimple contentement. C'eſt de la joie, mais à ſa naiſſance ou à ſa diſparition : preſqu'à ce point, où elle eſt également prête à s'élever à un degré ſupérieur ou à retomber dans un calme parfait (1). Affoibliſſez de la même manière les expreſſions des autres affections ; par exemple, celle de la colère, qui grince des dents, & dont la fureur peut à peine ſe contenir (2) ; ou celle de la plus profonde mélancolie, qui, fixant les yeux à terre, eſt tantôt immobile, tantôt ſe traîne avec effort. Conſervez ici comme ci-devant le genre, mais non pas toute la force de l'expreſſion : que l'une jette le bras moins en avant, que le corps ſe replie moins en arrière, & que le poing ſoit fermé avec des muſcles moins fortement tendus (3) ; que la tête de l'autre ſoit plus écartée du ſein, que ſes bras ne pendent pas ſans vigueur, qu'elle les croiſe plutôt, &

(1) Voyez Planche XXIX, fig. 2.
(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.
(3) Voyez Planche XXX, fig. 1.

que ses mains soient cachées dans l'habillement, mais non pas vers la partie supérieure de la poitrine (1), & vous aurez, je pense, un assez grand nombre d'exemples pour que vous puissiez saisir dans le général la différence qui s'offre à ma pensée; c'est-à-dire, la différence qu'il y a entre l'expression entièrement décidée, achevée & soutenue, & celle qui est moins complette, moins fixe, & susceptible de degrés supérieurs; desorte que, par cette raison, elle peut plus facilement s'évanouir, adopter d'autres nuances, se mêler & se transformer dans d'autres expressions de différente nature.

Il en est de l'emploi de ces différentes expressions, comme des arts de la déclamation & du rhythme. L'art du geste a aussi ses productions lyriques qui excitent l'enthousiasme, dans lesquelles il s'élève au plus haut degré de perfection en choisissant les mouvemens les plus achevés & les mieux prononcés, afin de répondre complettement au caractère de chaque passion. Dans ce cas, cet art a les syllabes & le nombre déterminés du mètre; c'est, pour

(1) Voyez Planche XXX, fig. 2.

ainſi dire, une muſique pour l'organe de la vue, comme celle-ci eſt une danſe pour l'oreille. Repréſentez-vous maintenant un danſeur qui exécute une pantomime avec les mines & les attitudes plus ſuperficielles & moins décidées, ou avec les mouvemens incohérens & négligés de l'acteur, & il produira ſur vous le même effet, qu'un poëte qui compoſe des odes plates & proſaïques : les mouvemens de ce pantomime vous paroîtront indolens, ſes expreſſions ſeront ſans énergie & ſans ame. Vous exigez qu'il repréſente avec enthouſiaſme l'affection dont il eſt ſuppoſé être animé. Vous voulez donc que dans la joie il ſoit vif, léger, ſemillant, qu'il vague, pour ainſi dire, dans l'air, & ne touche qu'un petit nombre de points de la terre Lorſqu'il s'agit de peindre l'amour, vous deſirez que ſon regard ſoit doux & tendre ; que le deſir qui le porte vers l'objet aimé, ſe trouve mêlé d'une voluptueuſe langueur, & qu'il embraſſe cet objet avec raviſſement. Si c'eſt le ſentiment de l'orgueil qui le domine, vous demandez qu'il s'élève avec fierté, en jettant autour de lui des regards où ſe peignent ſa ſatisfaction perſonnelle; &

que le mépris qu'il a pour à autrui, se fasse connoître par sa démarche grave, mesurée, & qui lui fasse embrasser un plus grand espace de terrein; desorte que vous prodiguerez des applaudissemens d'autant plus vifs au pantomime, qu'il remplira de cette manière plus parfaitement votre attente. Cependant vous exigez que les lois du beau & dela convenance ne soient pas blessées; il faut que le corps s'élève légèrement & sans roideur; les bras doivent s'écarter de la ligne droite; vous voulez que l'ouverture de l'œil & de la bouche n'offre pas les grimaces d'un masque indécent; la langueur de l'amour ne doit pas devenir défaillance, ni son extase dégénérer en contorsion; vous desirez que le mépris ne soit pas poussé jusqu'au dégoût réel; à cela près, toute expression portée jusqu'à l'enthousiasme obtiendra votre suffrage. Au contraire, dans les sujets qui ne sont pas lyriques, c'est-à-dire, où l'on n'emploieroit pas le chant, mais seulement une déclamation plus soutenue comme dans le geste de l'orateur passionné, ou du lecteur inspiré, vous désapprouveriez comme déplacés & peu naturels ces mouvemens trop prononcés qui conviennent uniquement au dan-

feur pantomime. Cependant il eſt permis à l'orateur & au rhapſode de s'approcher des nuances plus décidées & plus achevées de l'expreſſion, à meſure que leurs diſcours ſont plus ou moins paſſionnés ; leurs attitudes & leurs mouvemens peuvent être plus développés, plus arrondis & plus ſoutenus que ceux du ſimple comédien ; car celui-ci eſt abſolument aſtreint à un jeu libre & léger, qui de tems en tems peut s'approcher rapidement de l'expreſſion pleine & entière des affections ſans qu'il lui ſoit cependant permis de la porter au plus haut point. A la vérité, il peut y avoir des rôles où l'acteur devienne tour-à-tour poëte lyrique, orateur & rhapſode : que dans ces paſſages il en emprunte donc auſſi le jeu ; mais pendant le dialogue proprement dit, dans la marche de l'action eſſentielle ſon jeu doit être aiſé, léger & naturel ; il doit toujours ſe borner à pouſſer l'expreſſion ſeulement juſqu'à un certain degré, & ſouvent à l'indiquer ſimplement, ſans imiter dans ſes mouvemens l'orateur, & moins encore le pantomime.

Le parélléle que je viens d'établir entre

entre le jeu du geste & le nombre du discours & la déclamation, vous a fait deviner que je n'aime pas les pièces de théâtre écrites en vers. Je n'ignore pas qu'ici j'ai contre moi de grands exemples, le jugement de nations entières, & les raisonnemens de critiques & de littérateurs très-estimables; mais la plus grande partie de la nation à laquelle je me fais gloire d'appartenir est de mon côté; ainsi j'aurois tort de déguiser mon sentiment, que je ne cacherois pas même au milieu de Paris, & des admirateurs des tragiques françois. La tragédie en vers est depuis long-tems oubliée en Allemagne, & si elle reparoît encore de loin en loin, c'est toujours par ordre supérieur, & les chambrées ne sont jamais nombreuses. On y est dégoûté de ces déclamations ampoulées & de ces tirades monotones, qui sont inséparables de la versification, & dans lesquelles le poëte brille presque toujours aux dépens de la vérité, de l'intérêt, & de la marche de l'action; l'on n'y aime pas non plus ce jeu guindé & exagéré, qui est une suite naturelle du développement poétique & oratoire des sentimens. Lekain, qui outroit toutes les expressions

nobles, & qui, loin d'adoucir les baſſes & les communes, les falſifioit toutes, ne feroit pas aujourd'hui fortune en Allemagne, où il ne réuſſiroit que ſur le théâtre de quelque cour qui ſe pique de préférer le goût étranger au national. Au reſte, nous n'avons pas encore pu développer notre opinion à cet égard, & juſtifier la préférence que nous accordons à la proſe : il ne ſuffit pas de déclamer contre ce qui eſt faux, guindé & contraire à la nature; ce n'eſt pas-là une démonſtration, mais un problême qui reſte à démontrer; cependant, à mon avis, cette démonſtration me paroît très-poſſible, en développant davantage la nature du drame, & en la comparant avec celle du mètre.



LETTRE XXXV.

NE me taxez pas d'injuſtice envers le théâtre françois, ni de partialité pour celui des Anglois. En vérité, je ne mérite ni l'un ni l'autre de ces reproches, & ſi je n'ai pas fait mention du dernier théâtre, c'eſt que je n'y ai pas penſé, ou qu'à ſon égard j'aurois dû m'en rapporter entièrement à des autorités étrangères. Qu'on exagère à Londres auſſi-bien qu'à Paris, & qu'un jeu qui tient de la fureur ou du délire bleſſe davantage le goût que ne le fait l'enflure, voilà ce qu'il m'eſt auſſi peu poſſible de nier, que de réfuter votre aſſertion ; mais des fautes ſeront toujours des fautes, qu'elles ſoient commiſes par un petit ou par un grand nombre de perſonnes ; & ſi Quin joue mal à Londres, cela ne juſtifiera pas Lekain à Paris. L'unique & le véritable moyen d'excuſer celui-ci, ainſi que je l'ai déja remarqué, c'eſt de dire qu'en voulant paroître noble, il eſt tombé dans le faux & l'outré. Les échaſſes ſur leſquelles nous l'avons vu monté, n'étoient

pas de son choix ; des mains étrangères les lui avoient attachées : ses poëtes étant ampoulés, comment pouvoit-il être naturel ?

Vous êtes impatient de connoître les raisons sur lesquelles je me fonde pour proscrire la versification du théâtre : à votre avis, cette dispute littéraire vous paroît épuisée ; cependant si ce n'étoit pas une digression, vous voudriez que je rentrasse en lice. — Mais ce n'est pas là une digression, mon ami ; il est indifférent de suivre la route battue ou une autre qui lui est parallèle ; c'est-à-dire, de prouver que les pièces de théâtre doivent être écrites en une prose claire, coulante & naturelle, ou que le jeu en doit être léger, simple & aisé. Ces deux propositions demandent les mêmes preuves, & en choisissant de préférence la démonstration de la première, j'aurai l'avantage de pouvoir m'exprimer d'une manière plus nette & plus intelligible. Permettez-moi donc de substituer le nombre au jeu, d'appliquer à celui-ci les remarques que je ferai sur le premier, & d'apprécier avant tout les argumens avec lesquels on a jusqu'ici combattu & défendu la versification.

Un des principaux argumens auxquels

ſes partiſans de la verſification reviennent ſans ceſſe, c'eſt l'exemple des auteurs Grecs & Romains. Je ſuis autant éloigné qu'un autre de traiter de ſimple préjugé cette prédilection ſi juſte pour les anciens : cependant il me ſemble qu'on pourroit l'affoiblir ſans danger relativement à la verſification, & la reſpecter dans tout le reſte. Si les Grecs ont été ſi parfaits dans chaque genre de poéſie ; ſi, pour tout dire, ils paroiſſent ſi inimitables, c'eſt parce qu'ils furent des créateurs. L'affectation & la recherche de nouvelles beautés, qui, en général, ne peuvent ſe concilier ni avec la nature de la marche des idées, ni avec la forme & avec l'effet qu'on ſe propoſe de produire, ni en particulier, avec la nature du ſujet qu'on a choiſi, ſont les ſeules cauſes qui nuiſent aux genres, & aux productions particulières dans chaque genre. Mais cette affectation eſt l'ouvrage des imitateurs, qui gâtent tous les genres, parce que, voulant devenir créateurs à leur tour & ſe donner un air d'originalité, ils cherchent à ſurpaſſer leurs prédéceſſeurs : en traitant le ſujet particulier d'un genre ils le dénaturent, parce que marchant avec une crainte

servile sur les pas de leurs modèles, ils prennent le plus petit écart pour une faute grossière. Le véritable génie est distrait, ébloui ou égaré dans de fausses routes par l'attention qu'il donne aux grands modèles, si ses prédécesseurs lui en ont transmis. Rien de tout cela n'eut lieu chez les Grecs qui furent les inventeurs de tous les arts. Comme tels, ils étoient originaux même en créant les genres dans toute leur vérité & simplicité; ils ne cherchèrent pas à réunir des perfections incompatibles entr'elles, & parconséquent ils ne purent ni manquer un effet, ni en produire aucun moins complettement qu'un autre. Leur génie & leur sensibilité se livroient entièrement à leur objet, sans avoir d'égard pour aucun modèle, puisqu'ils n'en eurent point; & loin de vouloir y ajouter des beautés étrangères, ils se contentèrent de développer celles qui y étoient déja renfermées, en s'efforçant de produire sur d'autres l'effet que, pendant leur travail, ils en éprouvoient eux-mêmes. Leur ouvrage prenoit toutes les formes dont il étoit susceptible, & ils approchoient ainsi de la nature dans la perfection de ses productions, parce

qu'ils imitoient la ſimplicité, la liberté & la vigueur de ſa manière d'opérer. Cet avantage diſparut dans les tems poſtérieurs, du moment qu'on eut des modèles à ſuivre, & que certaines idées de perfection & d'effet eurent été adoptées; de-là vient peut-être que les premiers ouvrages des Grecs (du moins autant que nous ſommes en état d'en juger) ſont auſſi les plus parfaits. Le poëme dramatique fut le ſeul qui ne ſuivit pas chez les Grecs la même marche que les autres genres de leurs productions poétiques; il ne ſe développa pas de lui-même avec liberté & ſans gêne; enté, dès ſon origine, ſur le genre lyrique, il en emprunta, en quelque ſorte, les formes; de manière qu'il en réſulta un certain goût étranger, qui, à la vérité, ſe perdit un peu avec le tems, mais jamais entièrement. Cette circonſtance, qui accompagna la naiſſance du théâtre, fut ſans doute l'unique cauſe de ce qu'Eſchyle ne s'eſt pas élevé à la hauteur à laquelle Sophocle atteignit en marchant ſur ſes traces. D'ailleurs, dans les premiers ouvrages des Grecs leur langue étoit trop fleurie,

trop épique & trop exaltée (1). Par conséquent sa prosodie, trop inégale & trop lyrique, ne pouvoit nullement convenir au dialogue (2). Il fallut donc que les Grecs cherchassent long-tems & avec beaucoup de peine la perfection qu'ils n'avoient pas trouvée d'abord : ils corrigèrent sans cesse jusqu'à ce qu'ils eurent substitué au style épique une diction plus simple & moins ornée, & préféré le vers ïambe au lyrique. D'après le témoignage d'Aristote (3), l'avantage du vers ïambe consistoit en ce qu'il se rapprochoit le plus de la prose ; ainsi, suivant le sentiment de ce philosophe même, c'est la prose qui convient le mieux au poëme dramatique. Si les Grecs eussent continué à perfectionner leur théâtre, on peut raisonnablement supposer qu'en préférant le meilleur au

(1) Voyez *Aristot. Rhet. L. III, c. 3.* Οἱ τας τραγῳδιας ποιυντες ὥσπερ εκ των τετραμετρων εις το ιαμβειον μετεβησαν, δια το τῳ λογῳ τυτο των μετρων ὁμοιοτατον ειναι των αλλων· ὑτω και των ονοματων αφηκασιν, ὅσα παρα την διαλεκτον εστιν· οἷς δ' οἱ πρωτον εκοσμυν, και ετι νυν οἱ τα ἑξαμετρα ποιυντες, αφηκασι.

(2) Voyez aussi *De Poët. c. 4. & de Rhet. L. II, c. 1, L. III, c. 3.*

(3) *Idem*, aux endroits cités.

bon, ils auroient ſubſtitué la proſe même à un mètre plus proſaïque. Mais ils furent dominés par un préjugé égal à celui qui aſſervit aujourd'hui nos voiſins ; perſonne n'eut le courage de bannir entièrement la verſification de la ſcène dont elle s'étoit emparée ; d'ailleurs, il leur parut que Sophocle avoit porté l'art au plus haut degré de perfection, & qu'après ſes ſublimes ouvrages il étoit impoſſible de rien produire de mieux. Ariſtote lui-même dit, « Qu'a-» près beaucoup de changemens & de » révolutions la tragédie ſe repoſa, » quand elle eut tout ce qui lui étoit » propre (1) ».

Cependant il ne faut pas paſſer ſous ſilence une circonſtance importante qui auroit difficilement permis aux poëtes grecs d'introduire la proſe dans leurs compoſitions théâtrales, quand même ſa convenance auroit été généralement reconnue par la ſuite. Il s'agit de la grandeur extraordinaire de leurs théâtres & de la foule immenſe des ſpectateurs. Voici un paſſage de Diderot

(1) *De Poët. l. c.* πολλας μεταβολας μεταβαλῦσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει εσχε την ἑαυτης φυσιν.

qui est trop curieux à tous égards pour ne pas le rapporter en entier. « N'est-» il pas assez vraisemblable », dit-il (1), « que le grand nombre de spectateurs » auxquels il falloit se faire entendre, » malgré le murmure confus qu'ils » excitent, même dans les momens » attentifs, a fait élever la voix, dé-» tacher les syllabes, soutenir la pro-» nonciation, & sentir l'utilité de la » versification ? Horace dit du vers dra-» matique : *Vincentem strepitus & na-» tum rebus agendis* (2). Il est com-» mode pour l'intrigue, & il se fait » entendre à travers le bruit. Mais ne » falloit-il pas que l'exagération se ré-» pandit en même-tems, & par la même » cause, sur la démarche, le geste & » toutes les autres parties de l'action ? » De-là vient un art qu'on appella la » déclamation.

» Quoi qu'il en soit ; que la poésie » ait fait naître la déclamation théâ-» trale ; que la nécessité de cette dé-

(1) Diderot, *Second entretien après le Fils naturel.* Comparez-y Mercier, *Du Théâtre*, ou *Nouvel Essai sur l'art dramatique*, p. 301, not. b.
(2) *Ad Pisones*, v. 82

» clamation ait introduit, ait soutenu
» sur la scène la poésie & son emphase;
» ou que ce systême, formé peu-à-peu,
» ait duré par la convenance de ses
» parties, il est certain que tout ce que
» l'action dramatique a d'énorme, se
» produit & disparoît en même-tems.
» L'auteur laisse & reprend l'exagéra-
» tion sur la scène ».

Maintenant adoptez de ces genres de représentations celui qui vous plaira le plus : celui de Diderot ou le mien, ou l'un & l'autre ; l'argument fondé sur l'exemple des anciens n'en sera pas moins affoibli dans tous les cas. Si les anciens n'avoient pas atteint la perfection idéale de la scène, il s'ensuivroit que nous devons nous efforcer moins à les égaler qu'à les surpasser ; & si la versification tenoit chez eux à certaines circonstances étrangères, il faut que l'une cesse du moment où les autres n'existent plus ; car ce seroit une folie de vouloir conserver une chose dont on peut se passer, & tandis que le besoin qui l'a fait inventer n'a plus lieu. Si, par une conséquence naturelle, on suppose que le jeu théâtral des anciens ait été réellement analogue au reste de leur syſ-

tême dramatique, & qu'il ait pris un caractère plus élevé & plus pompeux, il ne peut alors, ni ne doit faire loi pour les acteurs modernes. Le ton des ouvrages mêmes peut ſe changer, & la manière de les repréſenter peut non-ſeulement, mais doit en effet éprouver la même variation.

Il vous eſt très-facile d'appercevoir les avantages qui réſultent de ce raiſonnement : à la vérité, rien n'eſt encore prouvé en faveur de la proſe ; mais on peut dire qu'il n'y a également rien de prouvé contre elle ; de manière que les deux parties ſe trouveroient encore d'une égale force, ſi ceux qui plaident la cauſe de la verſification ne s'étoient pas attachés préciſément à détruire le principal argument allégué en faveur de la proſe.

Il y a plus de quarante ans qu'un écrivain allemand ſe déclara contre l'emploi de la verſification dans les pièces de théâtre, qu'il regardoit comme invraiſemblable & contre nature : « Car, » diſoit-il, des hommes qui développent » leurs penſées ſans y être préparés, ne » peuvent s'amuſer à compter des ſyl- » labes & à diſpoſer méthodiquement » leurs diſcours ſuivant tel ou tel mètre ;

» en un mot, il eſt impoſſible qu'ils
» parlent en vers ſans s'écarter de la
» nature & de la convenance (1) ».
Schlegel, quoique l'ami de cet écrivain, défendit avec beaucoup de vivacité la cauſe de la verſification, à laquelle il tenoit comme poëte comique; il convint à la vérité de l'invraiſemblance, mais il nia hautement qu'une comédie écrite en vers doit être regardée comme moins bonne qu'une comédie écrite en proſe. Selon lui, on donnoit une trop grande extenſion au principe de l'imitation; & en effet, ſi ce principe n'eſt pas circonſcrit par une détermination bien préciſe, on peut s'en ſervir avec ſuccès pour détruire toute la poéſie en général. « Il n'exiſte,
» dit Schlegel, aucune production de
» l'art, quel qu'en ſoit le genre, qui
» ne pèche contre la vraiſemblance
» d'une manière ou d'une autre; la co-
» médie même, ſans parler de la verſifi-
» cation, a d'autres défauts de cette
» eſpèce, que non-ſeulement on to-

(1) *Supplémens critiques, n.* 23 de l'année 1740. *Preuves qu'une comédie écrite en vers ne peut pas être bonne.* (en allemand.)

» lère, mais qu'on exige même expreſ-
» ſément. Perſonne ne demande une
» exacte & ſcrupuleuſe imitation de la
» nature; le bon goût en feroit même
» bleſſé. C'eſt une règle générale pour
» tout artiſte de ne jamais rendre ſon
» ouvrage d'une ſi parfaite reſſemblance
» à l'original, qu'aucune marque ſen-
» ſible ne puiſſe en indiquer la diffé-
» rence. Or, dans la comédie la ver-
» ſification eſt préciſément le moyen
» le plus heureux qu'on puiſſe employer
» pour diſtinguer l'imitation des évé-
» nemens de la vie, de la réalité même
» de ces événemens : les mœurs, les
» actions, les diſcours, tout en un mot
» eſt pris dans la nature. On ne doit,
» en général, porter aucune atteinte
» à la vérité, en imitant tout ce qui
» eſt eſſentiel; mais il ne faut pas non
» plus oublier jamais qu'on eſt poëte,
» & que le devoir de celui-ci eſt de tra-
» vailler à produire le plus grand plaiſir
» poſſible; parconſéquent à réunir tou-
» tes les beautés qui ne ſont pas incom-
» patibles entr'elles. Par cette raiſon
» on cadence le diſcours par un mètre
» nombreux & harmonieux; &, en rem-
» pliſſant ainſi l'obligation des artiſtes,

» en général, on satisfait en même
» tems au devoir particulier du poëte:
» on distingue l'imitation de l'original,
» & ce même moyen sert à flatter
» agréablement l'oreille (1) ».

Aucun des apologistes postérieurs de la versification n'a donné des raisons qui soient préférables à celles de Schlegel que je viens de rapporter. Celles de Hurd ne présentent pas la même finesse, & n'ont pas autant de poids (2); aussi je ne me rappelle pas que personne les ait jamais combattus d'une manière victorieuse. Au contraire, les raisonnemens des critiques paroissent autant favoriser la versification que le sentiment des amateurs de la scène y semble être défavorable. Si par hasard la prose obtient quelquefois la préférence, ce n'est uniquemenr que parce qu'on exige une plus grande perfection de la part du poëte que du prosateur; que les perfections essentielles du drame

(1) Voyez les *Œuvres de Jean-Elie Schlegel*, *T. III*, *n. 4. Lettre sur la Comédie écrite en vers.* (en allemand.)

(2) Voyez *Epîtres d'Horace aux Pisons & à Auguste*, *Partie II*, *Dissertation I.*

ne s'allient que difficilement à une versification aisée & coulante ; & qu'après tout, le simple plaisir de l'oreille ne mérite ni le sacrifice de beautés sublimes, ni les peines infinies qu'il en coûte au poëte pour les exprimer en beaux vers. --- Vous voyez que ce raisonnement assure tous les avantages à la versification ; elle reste en possession de l'idéal, & la prose n'est qu'un pis-aller pour celui à qui la nature a refusé le génie poétique. Mais la cause de la prose est-elle en effet assez mauvaise, pour que l'on soit forcé de se soumettre à de pareils argumens ? Cela arrivera sans doute, à moins qu'on ne prouve que la prose mérite la préférence sur la versification par l'idéal du drame ; qu'après la mort de Molière, on n'auroit pas dû mettre son *Avare* en vers ; qu'au contraire, il auroit fallu mettre en prose son Misanthrope ; que même la tragédie écrite en vers est infiniment plus foible que celle qui est en prose. --- Je dis plus foible, parce que dans ce genre de poëmes il ne s'agit pas de rhythme & d'harmonie, mais du plus grand effet possible, & parce que c'est encore une question à examiner,

miner, si le rhythme & l'harmonie du vers concourent toujours à l'effet, ou si l'effet n'en est pas quelquefois affoibli? Je le répète, il faut fournir la preuve complette que je viens d'indiquer; ou l'on fera mieux d'abandonner la partie. Il seroit honteux de triompher moins par le mérite & le bon droit de sa cause, que par l'abandon généreux que la partie adverse pourroit faire de ses moyens de défense.

La suite vous démontrera si je suis en état de fournir réellement la preuve qu'on exige. Pour le moment je me borne à observer qu'en reprochant au geste plus pathétique de ne pas être naturel, on en tirera aussi peu d'avantage qu'en faisant le même reproche au rhythme du discours; car l'on pourroit répondre que ce jeu est un nouveau moyen de distinguer l'imitation de la nature, qu'il a plus de grace, plus de charme & plus de beauté que la manière ordinaire dont les hommes accompagnent & soutiennent leurs discours par des gestes; qu'ainsi l'acteur peut & doit s'en servir, parce que son devoir, comme celui de tous les autres artistes, en général, est de chercher à

exciter le plus grand plaifir par la réunion de toutes les beautés compatibles entr'elles. On ne peut nier que ce ne foit une faute grave de la part de l'acteur de rendre d'une manière fauffe certains fentimens. Au refte, cette difcuffion ne feroit pas ici à fa place. Mais on ne peut lui faire aucun reproche de donner plus d'énergie à fes expreffions, de manière même à s'élever au-deffus de la nature; parce que l'obligation où il eft de produire le plus grand effet poffible lui permet & lui commande même d'outrer fon jeu. — Vous reconnoiffez fans doute ici la jufteffe de la remarque que j'ai faite plus haut; favoir, que les queftions qui concernent le nombre & le gefte font les mêmes au fond, & qu'en répondant à l'une ou à l'autre on éclaircit également bien la matière.



LETTRE XXXVI.

Vous avez raiſon, mon ami; il y a plus d'exactitude & de juſteſſe dans les recherches de M. Eberhard ſur le principe de l'imitation que dans celles de ſes prédéceſſeurs, & je vous remercie de ce que vous avez bien voulu rappeller à mon ſouvenir un ouvrage où j'ai puiſé de nouvelles lumières. Il me ſemble que je n'aurois pas eu beaucoup de peine à aſſocier mes idées à celles de ce philoſophe; quoique, d'après un certain paſſage de ſon ouvrage, il paroiſſe vouloir favoriſer la verſification. Mais le plan de mon raiſonnement étant déjà dreſſé il ſeroit trop pénible de le refondre: je préfère donc de jetter ici mes idées ſur le papier dans le même ordre que je les ai developpées dans ma tête, en vous laiſſant le plaiſir d'en faire la comparaiſon avec celles de l'auteur dont nous venons de parler.

Le poëte n'imite pas uniquement pour le plaiſir d'imiter; le premier mérite de ſon ouvrage ne conſiſte pas eſſentiellement dans la plus parfaite reſſemblance

à la nature, mais dans le plus grand effet qu'il peut produire; & pour ne pas manquer cet effet, il lui est permis de s'écarter de l'original dans son imitation, en renchérissant sur ce que les bornes essentielles de son art lui commandent à cet égard. Voilà, ce me semble, autant de vérités, sur lesquelles nous sommes tous d'accord. Nous voulons qu'on retranche tout ce qui peut affoiblir l'effet ou lui nuire, & qu'on y ajoute tout ce qui peut le favoriser ou l'augmenter. Mais je crains que nous n'ayons souvent une idée trop générale de cet effet, & que par rapport à lui nombre de choses ne nous paroissent plus indifférentes & plus insignifiantes qu'elles ne le sont réellement. Chaque poëte a sans contredit pour but de causer du plaisir; mais combien les espèces de ce plaisir ne peuvent-elles pas être multipliées & variées? Ce qui convient à l'une est souvent incompatible avec l'autre: tel assaisonnement qui releve le goût d'un mêt rendroit un autre fade. Des beautés très-compatibles, en général, avec l'idée d'un poëme, peuvent cependant être en contradiction avec un genre particulier

de poësie, où le plaisir de l'ame doit être le résultat d'une espèce déterminée d'occupation ; ainsi tout ce qui détruit celle-ci, doit nécessairement détruire l'autre. Qu'on ne se hâte donc pas de conclure, que tous les poëmes peuvent & doivent être écrits en vers, parce que le but principal du poëte est de plaire, & que l'effet de la versification consiste à produire du plaisir. Qu'on se demande plutôt auparavant, si la versification n'a pas quelque propriété particulière, qui gêne autant une espèce d'occupation agréable de l'ame qu'elle en facilite une autre ?

La versification n'est pas, ainsi qu'on le croit, en général, une chose de pur agrément ; il ne faut pas la considérer simplement comme un bel organe, dont le ton plein, pur & arrondi rend la prononciation plus nette & plus sonore, & qui par cette raison devient précieux pour toute espèce de déclamation ; la versification par elle-même dispose déjà à la déclamation, elle la favorise & invite à l'employer ; elle donne plus de caractère, plus d'énergie au discours & sert, en même temps, de moyen pour en faire

fortir le fens & le fentiment d'une manière plus frappante. Chaque mètre eft une imitation d'une certaine marche caractériftique des idées & de leur dévelopement ; il répond donc à une certaine efpèce particulière de fentiment & de fituation de l'ame, en confervant toujours fon caractère propre, tantôt plus caché, tantôt plus fortement prononcé. Dans l'un de ces mètres adoptés par la poëfie, l'on ne peut méconnoître la molleffe & la douceur ; l'autre eft plein de feu & d'énergie, tandis qu'un troifième fe diftingue par un ton févère & majeftueux: celui-ci eft inégal & rapide, celui-là fe traîne avec langueur ; pendant que l'un élève l'ame, l'autre l'abat ; en un mot, leurs mouvemens font égaux, heurtés, doux ou pompeux felon leurs propriétés refpectives. Par cette raifon le choix du mètre ne peut pas être indifférent au poëte, qui doit avoir foin de le déterminer d'après l'effet qu'il veut produire ; & fon ouvrage manquera plus ou moins fon effet fuivant que ce choix fera heureux ou mauvais.

Maintenant repréfentez-vous un mètre compofé entièrement de mefures, peut-être auffi de rhythmes pareils

& uniformes ; & vous ne tarderez pas à concevoir, que leur emploi peut contribuer infiniment à augmenter l'effet d'un poëme lyrique, didactique ou du genre defcriptif. Mais en fera-t-il de même de l'effet d'un ouvrage dramatique ? --- Un fentiment unique domine dans l'ame du poëte lyrique ; elle en eft pénétrée ; fes facultés, fes affections les plus fécrettes, montées, pour ainfi dire, toutes à l'uniffon, en font maîtrifées. Que ce fentiment foit de la joie, de l'amour, de l'orgueil ; en un mot, une de ces affections dont la marche eft égale, régulière & uniforme : quel moyen plus naturel & plus propre à produire le même fentiment dans l'ame de l'auditeur pourra employer le poëte, que celui d'une fuite de fyllabes d'une mefure uniforme & rigoureufement adaptée à la marche de ce fentiment ? Dans des vers d'une mefure égale ou fuivis régulièrement de vers d'une mefure moins longue, dont la cadence épuife fans effort la refpiration foutenue jufqu'alors, la molleffe & l'indolence du trochée conviendront le mieux au fentiment trifte qui allanguit l'ame du poëte élégiaque ; fentiment qui, depuis fon origine juf-

qu'à sa fin, se développe d'une manière lente & uniforme, sans écarts brusques & sans transitions inattendues. Des impressions analogues à la marche des idées produites par le poëte sur les sens de l'auditeur détermineront donc dans l'ame de celui-ci une succession égale des mêmes idées. Dans la poésie descriptive, lorsque le poëte-peintre, après avoir considéré son objet sous tous les aspects, en conserve une impression aussi vive que durable d'étonnement, de satisfaction, ou d'un charme sympathique; combien alors le mètre choisi & travaillé avec soin ne peut-il pas augmenter l'effet du tableau! Et dans le poëme didactique, lorsque l'indignation avec laquelle le poëte poursuit les vices, remplit entièrement son ame, en même-tems que le sentiment de la grandeur, de l'importance & du caractère sublime des vérités qu'il annonce, en dirige toutes les facultés vers un objet unique, le choix du mètre convenable ne peut manquer de rendre sa verve plus énergique. Si dans l'un ou l'autre genre de ces poëmes il se présente certaines dégradations, de legers mêlanges de sentimens étrangers, ou des digressions

intéressantes à employer, il est facile de les faire valoir avec succès, soit par la mesure & l'harmonie de mots propres, bien choisis, par la distribution adroite de la césure, par de petites irrégularités ménagées à dessein, ou par un différent arrangement des périodes. Je conviens qu'il n'est ni naturel, ni vraisemblable qu'un cœur plein d'un sentiment quelconque, ou qu'un esprit occupé de la recherche de vérités importantes, s'attache avec tant d'attention à la partie mécanique du discours; cependant il faut convenir que l'emploi heureux de cette même partie, (pourvu que le travail qu'il coûte soit caché avec art) contribue infiniment à augmenter l'effet; & le premier devoir du poëte est de produire de l'effet.

Le poëte dramatique se trouve dans une position très-différente. Qu'on cherche à approfondir les propriétés essentielles de ce genre de poésie, & l'on reconnoîtra sur le champ que dans la tragédie, ainsi que dans la comédie, l'ame ne doit pas être affectée d'un seul, mais de plusieurs sentimens, dont la variété, ménagée par des transitions & des oppositions heureuses,

fait toute la beauté des pièces de théâtre, en même-tems qu'elle en assure l'effet. Mais si c'est-là le but que le poëte dramatique doit se proposer, il reste à savoir s'il peut lui être avantageux de s'assujettir dans tout le cours de son ouvrage à un mètre invariable ? N'affoiblira-t-il pas l'expression de nombre de sentimens par le défaut d'harmonie qui se trouvera entre la partie mécanique & le véritable sens du discours : par exemple, en rendant les emportemens de la colère par les mêmes trochées dont se sert la douce & sensible pitié ; ou en faisant employer par celle-ci les mêmes ïambes par lesquels la colère aime à s'exprimer, ne diminuera-t-il pas l'effet dans l'expression de l'un & l'autre sentiment ? Les anciens, qui paroissent avoir senti mieux que nous cette disconvenance, eurent grand soin, par cette raison, de ne pas employer, dans leurs ouvrages dramatiques, un mètre régulier ; ils le varièrent sans hésiter par-tout où le changement de la nature d'une passion paroissoit le demander; & peut-être ne seroit-ce pas un travail tout-à-fait ingrat pour quelque moderne Démétrius Triclinius de parcourir les tragiques grecs, uniquement dans la vue

d'apprécier le motif de pareilles variations à raiſon des ſituations & des nuances que prenoient les affections dominantes de leurs perſonnages. A la vérité, Quintilien a blamé Térence de ce qu'il n'avoit pas conſtamment employé le vers ïambe de ſix pieds (1) ; mais avec quelle raillerie amère Bentley n'a-t-il pas relevé cette critique (2) ? Il me ſemble

---

(1) *Inſtit. Orat. L. X. c. 1. In comœdia maxime claudicamus* — — *licet Terentii ſcripta ad Scipionem Africanum referantur : quae tamen ſunt in hoc genere elegantiſſima*, & PLUS ADHUC HABITURA GRATIÆ, SI INTER VERSUS TRIMETROS STETISSENT.

(2) *In Praefat. ad Terent.* — *Mirificum ſanè magni Rhetoris judicium !* — — *Crederes profectò, hominem nunquam ſcaenam vidiſſe, nunquam comœdum partes ſuas agentem ſpectaviſſe. Quid voluit? Quod nec Menander nec ullus graecorum fecit, Terentius ut faceret?* UT IRA, METUS, EXULTATIO, DOLOR, GAUDIUM, ET QUIETÆ RES ET TURBATÆ, EODEM METRO LENTÈ AGERENTUR ? *Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico ſpectantium aures vel delaſſaret vel offenderet ? Tantùm abeſt,* UT EO PACTO PLUS GRATIÆ HABITURA ESSET FABULA, *ut quantumvis benè morata, quantumvis bellè ſcripta, gratiam prorſùs omnem perdidiſſet. Id primi artis inventores pulchrè videbant, delectabant ergò varietate ipsâ diverſaque* ηθη και παθη *diverſo carmine repreſentabant.* Marius Victorinus, *p.* 2500 : NAM ET MENANDER IN COMOEDIIS FREQUENTER A CONTINUATIS JAMBICIS VERSIBUS AD TROCHAÏCOS TRANSIT ET RURSUM AD JAMBICOS REDIT. *Non ità tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud*

qu'on pourroit justifier Quintilien ; cependant Bentley a sans contredit raison, de soutenir que c'est pécher contre toute convenance que d'assujettir à un mètre invariable & uniforme l'expression de tant d'affections souvent diamétralement opposées entr'elles. Je ne disconviens pas que la déclamation puisse diminuer cette faute & peut-être la rendre presqu'insensible ; moins cependant dans les vers alexandrins que dans les ïambes de dix pieds. Mais je pense que l'effet seroit toujours plus grand, si, en venant au secours de l'acteur par une ordonnance convenable du mètre, on l'invitoit, par le moyen du nombre, au véritable genre de déclamation ; en lui assignant ou en lui donnant, pour ainsi dire, le ton, afin qu'il ne puisse le manquer dans aucune situation ; en un mot, si le poëte dramatique, loin d'augmenter le travail de l'acteur, vouloit le lui alléger, en indiquant, par le choix exact du mètre, les nuances & l'accent de la déclamation que l'expression de l'affection dominante exige.

---

planè contrarium repentè exilirent, ab jambicis in dactylicos, sed in propinquos trochaïcos, ipso transitu paenè fallente.

Les poëtes modernes, de tous les pays de l'Europe, paroiffent avoir fait plus de cas du jugement de Quintilien, que de l'exemple qui leur a été donné par Sophocle & par Ménandre. Autant que je m'en fouviens, ils ont tous préféré le mètre uniforme à celui dont la mefure eft variée ou mêlée; la plupart même fe font affujettis à la rime fans aucun égard aux raifons par lefquelles différens critiques, & principalement Ifaac Voffius (1), ont combattu ce double abus. Ce fut fans doute la force de l'habitude, peut-être auffi un certain fentiment confus d'une plus

---

(1) *De Poëmatum cantu & viribus Rhythmi*, p. 79, *feq.* —— *Antiqui jambicos verfus trochaïcis & anapæfticis foliti fuere alternare, cum varietas delectat & fimilitudo mater fit fatietatis. Huc* ACCEDIT, QUOD, CUM IN OMNIUM DRAMATUM GENERE DIVERSORUM AFFECTUUM ET PERSONARUM HABENDA SIT RATIO, ABSURDUM OMNINÒ SIT, SI OMNIA EODEM METRO PERAGANTUR, A QUO TAMEN VITIO HODIERNI COMICI ET TRAGICI NON SIBI CAVENT, UTPOTE QUORUM INTEGRA DRAMATA EODEM CARMINIS GENERE ABSOLVANTUR. *Multo etiamnum magis id ipfum offenderet, fi in hodierna poëfi quantitas metrica obfervaretur.* NAM CUM SINGULI AFFECTUS PECULIARES HABEANT MOTUS, ANNON IPSI NATURÆ VIS INFERTUR, SI CONTRARIOS AFFECTUS IISDEM EXPRIMAMUS MOTIBUS?

grande beauté que produit l'uniformité du mètre, qui les engagèrent à rejetter avec opiniâtreté le ſentiment que ces critiques leur ont oppoſé. Quoique la vérité de ce ſentiment me paroiſſe inconteſtable, néanmoins les motifs ſur leſquels il eſt appuyé ne me ſatisfont pas entièrement, puiſque je prétends bannir de tout ouvrage dramatique la verſification, pour mettre à ſa place la proſe; car ces motifs ne proſcrivent pas ce mêlange du mètre uſité chez les anciens, dont la ſoupleſſe, en adoptant, par exemple, dans le hexamètre des meſures très-variées, le rend propre à toutes ſortes d'expreſſions. Je prévois que, pour proſcrire également ce dernier mètre moins monotone, il faudra puiſer dans la nature même du drame des moyens plus déciſifs que ne le ſont les raiſons des critiques dont je viens de parler.



Digitized by Google

LETTRE XXXVII.

LA remarque, que le poëte épique se montre lui-même sur la scène, tandis que le poëte dramatique, au contraire, se cache derrière les personnages qu'il fait agir sur le théâtre, est aussi ancienne, qu'elle a été peu approfondie relativement aux conséquences importantes qui en découlent. Voici, ce me semble, la meilleure manière de rendre l'idée qu'on attache à cette remarque. Dans le récit épique il n'y a qu'un seul personnage qui raconte de suite les événemens qui sont l'objet de son poëme; avant que de communiquer ses idées à autrui, il les a déja conçues, classées, embellies, de sorte que dans le moment même du récit aucun autre objet n'occupe ni son esprit ni son cœur. Le poëme dramatique, au contraire, offre des personnages, qui, dans chaque situation du moment, se trouvent dans l'embarras réel des personnes qui se communiquent leurs idées à l'instant même qu'elles les conçoivent, & leurs

affections au moment qu'elles en éprouvent l'impression ; de manière que, loin d'être uniquement occupées à exprimer ces sentimens & ces idées, elles tendent toujours à un but déterminé, & s'élancent sans cesse, par la pensée, dans l'avenir, en éprouvant continuellement des modifications & des changemens, souvent contraires, dans leur situation intérieure & extérieure, soit par leur action propre, soit par des impulsions étrangères. Dans le récit, nous entendons parler un témoin qui embrasse d'un coup-d'œil toute la suite des événemens qu'il raconte, & qui en connoît toutes les parties suivant leurs rapports ; qui, au surplus, en nous plaçant dans son point de vue, veut nous faire partager l'impression que cette suite d'événemens passés, & seulement intéressans pour l'imagination, a produite sur lui-même. Il a le droit de rejetter de son récit tous les détails peu importans, ou de les rapprocher; il lui est permis de donner seulement les résultats de longs discours, de séries entières de sentimens variés, & de longues réflexions, qui, lorsqu'elles occupoient l'ame de ses héros,

ros, étoient souvent accompagnées d'embarras & d'inquiétude. Quand il fait parler ses personnages, il ne lui est pas interdit d'abréger leurs discours, & d'en donner seulement le résumé, pourvu qu'il n'en altère point l'essence; & rien ne l'empêche de présenter leurs idées dans une liaison, que dans le principe elles ne devoient, ni ne pouvoient même pas avoir; enfin comme un témoin qui se rappelle moins les mots que les choses, il peut prêter à ses personnages ses propres expressions, toutefois en caractérisant leurs discours par le sentiment principal qui convient à chaque situation. Il n'en est pas ainsi du drame. Dans le moment que nous voyons agir, nous entendons aussi parler les personnages eux-mêmes; pour eux le moment présent est réel, & l'avenir incertain; ils se présentent à nos regards dans chaque situation sous les formes propres à leurs caractères, avec les plus légères modifications de leur ame, & avec les impressions fugitives & foibles, que, durant le développement de l'intrigue, la réaction continuelle de l'un sur l'autre produit alternativement & sans aucune interruption; leur senti-

ment, toujours conforme à la ſituation, ſe montre ſans ceſſe tel qu'il eſt; foible ou impétueux à ſa naiſſance, impérieux dans ſes progrès, maîtriſé quelquefois, ou à demi éteint, caché pour un moment, pour reparoître enſuite avec plus de force; en un mot, aucune de ces nuances n'eſt perdue pour le ſpectateur, & ſous ſes yeux les perſonnages forment, abandonnent, reprennent, modifient, rejettent ou adoptent les projets que commandent les événemens ou les circonſtances dont ces événemens ſont accompagnés.

Tous les traits caractériſtiques qui diſtinguent les perſonnages du poëme dramatique de ceux de tout autre poëme peuvent être préſentés à l'eſprit en une ſeule idée, qui eſt celle de la réaliſation de leur préſence actuelle; c'eſt-à-dire, de faire penſer, parler & agir ces perſonnages de manière que l'action paroiſſe ſe paſſer réellement ſous nos yeux; & c'eſt de cette magie, qui en impoſe à notre imagination, que dépend tout l'effet du poëme dramatique. Le plaiſir qu'il doit cauſer eſt viſiblement fondé ſur cette connoiſſance complette de la manière dont ſe forment le nœud, l'intrigue & la

catastrophe d'une action ; sur le talent du poëte dramatique à familiariser le spectateur avec les caractères des personnages, qui, d'un moment à l'autre, se manifestent suivant leurs qualités individuelles, ainsi que sur l'intérêt le plus intime que le spectateur prend au sort des personnages qui doivent l'exciter ; intérêt qui ne peut avoir lieu dans toute sa plénitude qu'avec la connoissance complette de leurs penchans & de leurs sentimens les plus secrets, ainsi que de tous les détails de la situation de leur ame, & de l'état des circonstances qui peuvent y avoir quelque influence.

Cela posé, rappellez-vous maintenant la règle suivant laquelle il faut que le poëte, en général, évite tout ce qui peut affoiblir l'effet, pour s'attacher avec le plus grand soin à tout ce qui peut en assurer le succès. En faisant l'application de cette règle au poëte dramatique, il en résultera qu'il ne doit jamais mettre dans son imitation rien qui puisse nuire à l'idée de la réalité du sujet, & moins encore qui puisse la détruire. Tous les changemens qu'il peut se permettre de faire au sujet qu'il traite pour en augmenter

l'effet, éviter les détails ennuyeux, faire sortir les caractères & les situations intéressantes, ne doivent porter aucune atteinte à cette illusion qui nous fait croire que nous sommes réellement les témoins de l'action qu'on représente; au contraire, il faut que ces changemens soient toujours subordonnés à la situation du moment, aux idées qui s'y développent, aux sentimens & aux desseins qu'ils font naître. Notre ame a d'elle-même un sentiment qui ne la trompe jamais; elle cherche à trouver sa propre nature en autrui, & ne peut subir cette métamorphose qu'autant qu'elle y reconnoît les mêmes qualités qui constituent son essence. Un écart complet de ce qui, suivant son sentiment, est uniquement vrai, doit nécessairement détruire l'impression que l'ame en devroit recevoir; un écart moins grand rendra cette impression lente, foible & confuse. Rejettons par conséquent du drame tout ce qui peut lui offrir la plus petite contradiction & le plus léger désaccord avec son essence; bannissons-en tout ce que l'ame ne pourroit pas éprouver par elle-même, en prenant la place des personnages suivant les différentes situations dans lesquelles ils se trouvent

ſur la ſcène ; ſupprimons tous ces ſentimens que ſa nature ſe refuſe de partager, & qui font naître des difficultés & des obſtacles incompatibles avec les loix qui dirigent l'exercice de ſes propres facultés.

Maintenant vous me permettrez, mon ami, de transformer en autant de queſtions quelques obſervations dont j'ai beſoin pour completter ma preuve ; car n'eſt-ce pas en prenant pour juge le ſentiment intérieur & incorruptible de tout homme exempt de prévention & de préjugé, qu'on parvient à mettre hors de doute la vérité des obſervations qu'on peut faire ſur ce qui ſe paſſe dans notre ame ?

Ainſi, ne trouvez-vous pas, 1°. que chaque degré de ſentiment, qui, dans le moment, ne doit pas avoir lieu, & qui même peut-être ne devroit l'avoir jamais, vous révolte autant que ſi vous apperceviez un effet ſans cauſe ? Ne trouvez-vous pas également que tous les tons outrés vous bleſſent, lorſque le caractère & la ſituation des perſonnages exigent un moindre degré d'énergie ? Or, ſi dans le poëme dramatique les momens de déſordre ſont ſouvent rem-

placés par des instans de tranquillité ; si souvent les choses les plus froides & les plus indifférentes en elles-mêmes doivent être dites, non pas par les personnages secondaires, mais par les principaux de la pièce, l'effet nécessaire de chaque ton passionné & déplacé ne sera-t-il pas de détruire votre plaisir ; ou, ce qui revient au même, l'illusion sans laquelle le plaisir ne peut avoir lieu ? Une trop grande égalité ne fera-elle qas tort au mérite essentiel des ouvrages dramatiques, c'est-à-dire, au développement exact & à la belle gradation des sentimens.

2°. Votre sentiment intérieur ne vous dit-il pas qu'aucun objet ne peut au premier moment s'emparer assez de toutes les facultés de notre ame pour qu'elle règle subitement, d'après un principe déterminé, la marche négligée & irrégulière de ses idées, de sorte qu'elle se trouve à l'instant même montée à l'unisson avec la totalité de ses idées & de ses sentimens ? Ne trouvez-vous pas que de l'état de quiétude & d'indifférence il n'y a jamais de passage brusque à l'état d'une affection entièrement décidée ? qu'il est, pour ainsi

dire, néceſſaire d'employer pluſieurs ſecouſſes, & d'exciter pluſieurs vibrations ſucceſſivement plus fortes, pour imprimer à l'ame un mouvement déterminé & uniforme, quelle qu'en ſoit l'eſpèce? Or, ſi dans telle ſituation du drame les ſentimens ne commencent ſouvent qu'à naître; ſi du moment de leur origine ils ſont ordinairement très-foibles, très-indécis & très-équivoques; ſi beaucoup de ces ſentimens, après une durée momentanée, s'évanouiſſent, ſe métamorphoſent & ſe confondent avec d'autres d'une eſpèce différente; n'arrivera-t-il pas encore que l'illuſion ſe trouvera détruite par tout ce qui ramène à cet uniſſon, à cette ſituation fixe & à ce ſentiment déterminé de l'ame; & cet intérêt puiſſant qui entraîne le ſpectateur au point de le porter à ſe mettre à la place des perſonnages ne deviendra-t-il pas impoſſible?

3°. En vous obſervant vous-même avec un peu d'attention, ne remarquez-vous pas que cette marche déterminée des idées n'a lieu dans l'ame que lorſqu'elle embraſſe avec toute l'énergie poſſible un ſeul objet intéreſſant, & qu'aucune idée étrangère n'occupe ſes

autres facultés ? que le ſentiment ne peut remplir pleinement le cœur, lorſque la tête eſt occupée de quelque projet, ou pendant que le jugement cherche & examine les moyens pour parvenir à ſes fins? Un pareil partage des facultés de l'ame affoiblit nonſeulement leur énergie; mais auſſi les ſentimens qu'excitent le plus ou le moins d'apparence de ſuccès, la nature de tel ou tel moyen, la poſſibilité de tels ou tels événemens, & les rapports de tel ou tel perſonnage; ces ſentimens ſecondaires, dis-je, diminuent l'énergie du ſentiment principal en cauſant mille mêlanges & un grand nombre d'écarts, incompatibles avec cette marche franche & ce tact ſur des idées dont j'ai fait mention plus haut. Et ſi véritablement les perſonnages d'un drame ont rarement le loiſir de s'abandonner entièrement aux impreſſions qu'ils reçoivent; ſi chaque impreſſion qui les affecte réveille plutôt leur activité en rempliſſant leurs têtes de projets, & ſi l'examen & l'exécution de ces projets occupent leurs cœurs de ſentimens diſparates; alors tout ce qui contrarie ce partage & cette diſtraction des facultés de l'ame, tout ce

qui indique un jeu libre de l'imagination, ou du moins une attention arrêtée sur un seul objet, ne deviendra-t-il pas dangereux à l'illusion ? Et si cette illusion, ou la persuasion de voir une action véritable & actuelle est détruite, fera-t-il possible que le spectateur en soit touché ?

4°. Votre conviction intérieure ne vous dit-elle pas que le passage brusque d'un sentiment décidé à un sentiment opposé est souvent beaucoup plus faux & moins convenable à la nature de l'ame, que la transition subite du repos de celle-ci à un sentiment quelconque ? Que, par exemple, il vous est impossible de passer rapidement de l'emportement de la colère à la douce langueur de l'amour, ou d'une profonde mélancolie à la joie vive & légère ? de même qu'il faut du tems pour qu'un ciel couvert n'offre plus qu'un azur pur & sans nuages, ou pour que les flots d'une mer en courroux redeviennent unis comme la surface d'une glace. Parconséquent, si l'on considère la mobilité continuelle des sentimens dans le poëme dramatique tout ce qui contrarie la marche constante de la nature, tout saut, toute

tranſition ſubite & bruſque d'un ſentiment à un autre empêchera l'illuſion & l'effet, préciſément parce que le ſpectateur ne pourra pas ſuivre ces changemens rapides avec une égale célérité?

Je me flatte que vous ne répondrez négativement à aucune de ces queſtions, & que toutes les obſervations ſur leſquelles elles ſont fondées vous paroîtront auſſi vraies que frappantes; ajoutez-y maintenant la remarque que j'ai rapportée dans ma précédente lettre, & qui n'avoit pas échappée aux anciens; ſavoir, que le nombre du diſcours & la ſituation de l'ame font toujours dans la plus parfaite harmonie; qu'un certain mètre déterminé indique toujours un certain ſentiment déterminé, & qui ne peut être en colliſion avec celui qu'on ſe propoſe d'indiquer ou d'exciter, ſans que ce ſentiment n'en ſoit affoibli ou troublé; ajoutez-y, dis-je, cette remarque & la queſtion : ſi le poëte dramatique doit écrire en vers ou en proſe ſera décidée. S'il écrit toute ſa pièce en vers, il bleſſera ſouvent le bon goût par un ton trop déterminé en rendant des choſes inſignifiantes;

un double écueil le fera échouer: des discours trop communs pour le vers, ou des vers d'un ſtyle trop élevé pour le ſens du diſcours; par l'uniformité du nombre il donnera une détermination trop décidée au ſentiment, & par-là il ſe privera d'une des plus grandes beautés dont le tableau dramatique ſoit ſuſceptible, & qui conſiſte dans la peinture des ſentimens à meſure qu'ils naiſſent, ſe fortifient, ſe combinent avec d'autres, ou diminuent & s'évanouiſſent. Si le poëte dramatique n'écrit pas toute ſa pièce en vers, il reſtera toujours un intervalle entre les vers & la proſe, & preſque par-tout le mètre donnera une détermination à la marche des idées, que dans la ſituation du moment le perſonnage ne peut avoir, ou du moins conſerver un inſtant; une détermination qui ſera toujours fauſſe, ſi, en éprouvant un ſentiment, il doit en même-tems penſer, péſer des moyens, concevoir des plans, les pourſuivre & les exécuter. Au milieu de l'intrigue, dans le tumulte de l'action, à la naiſſance des ſentimens, dans leurs changemens, & à leur ceſſation ils ne font que des approximations; ſi, comme

on le doit, on veut mettre quelque harmonie entre le nombre & ces sentimens, le nombre ne peut de même consister qu'en rapprochemens, qu'on n'atteindra jamais parfaitement, à moins qu'on ne se serve d'un mètre & d'un rhythme libre & varié : mélange que la prose offre seule ; ainsi, ce que j'ai voulu vous prouver, savoir, la nécessité de l'emploi de la prose est fondé sur l'idéal même du poëme dramatique. Les raisons que j'en ai données sont générales ; elles prouvent aussi-bien contre le mètre uniforme & invariable que contre celui qui est mêlé de syllabes d'inégale mesure. Ce que j'ai déduit en détail dans ma précédente lettre concerne plus particulièrement le premier de ces mètres, parce qu'une uniformité de syllabes ne peut convenir à l'expression de sentimens qui varient sans cesse ; & j'ai allégué contre le dernier que ses transitions brusques feroient contraires à la durée & au développement successif des idées. Chaque variation trop subite dans une mesure une fois donnée est désagréable, parce qu'elle trouble & arrête l'ame dans ses opérations ; on se voit frustré de l'avantage qu'on se proposoit,

en anticipant ſur le diſcours des perſonnages ; on ſe trompe, on ſe perd, & l'on ſe trouve privé de cette marche libre de toute entrave avec laquelle on voudroit pourſuivre les idées. C'eſt préciſément, à mon avis, ce que Quintilien penſoit en faiſant la critique du jugement dont j'ai parlé plus haut, & ce feroit auſſi ſur quoi je fonderois ſon apologie contre Bentley, ſi la choſe en valoit la peine.

Quant au mètre plus ſouple, qui admet non-ſeulement pluſieurs céſures, mais auſſi pluſieurs eſpèces de pieds, je demanderai avant tout, comment on voudra l'employer? Veut-on adopter un mètre auſſi peu caractériſé, auſſi tranquille, & qui reſſemble autant à la proſe que le vers ïambe compoſé de ſix pieds, & permettre alors au poëte de diſpoſer les céſures à volonté, de mêler les ïambes de telle eſpèce de pieds qu'il voudra, même de ne pas regarder à quelques pieds de plus : on n'aura qu'à pouſſer cette liberté juſqu'à un certain degré, & l'on aura des vers dont le mètre ſe reconnoîtra difficilement, & que des corrections forcées comme celles de Bentley rendroient

ſeulement ſenſible. Veut-on, au contraire, s'en tenir à un mètre qui eſt encore aſſujetti à un certain nombre & à une certaine qualité de pieds, je répéterai alors la même queſtion : comment prétend-on l'ordonner pour qu'on ne le reconnoiſſe plus, pour qu'il ſoit preſque détruit par des céſures étrangères, par le mépris des longues & des breves, par la rencontre accumulée de voyelles, & par des éliſions extraordinaires ? Une ſemblable diſpoſition me paroît poſſible : mais ne ſeroit-ce pas prendre une peine inutile que de faire des vers qui ne produiroient pas un meilleur effet que la proſe ? Choiſit-on un mètre, qui en a réellement les propriétés, & qui doit auſſi être traité rigoureuſement comme tel ; ce mètre, dis-je, conſervera toujours ſon ton dominant & ſon caractère eſſentiel ; que l'on prenne donc garde ſi la vraiſemblance de l'action dramatique, & l'illuſion qui en doit être l'effet, ne perdront pas par l'emploi d'un pareil mètre. Il eſt hors de doute que le poëte épique puiſſe s'en ſervir avec avantage : l'enſemble de l'action qu'il embraſſe d'un ſeul coup-d'œil a produit

ſur lui une impreſſion déterminée & permanente ; ſon ame, montée à un certain ton général, ne le quitte jamais quoique dans toutes les différentes parties du poëme les nuances en ſoient plus ou moins fortes : & comme ce poëte cherche à placer l'auditeur dans le même point de vue que lui, à lui faire voir tout à ſa manière & conformément à ſes ſentimens, puiſqu'il a le droit de ſupprimer tout ce qui rendroit le vers froid, de reſſerrer les détails indifférens, de changer en quelque ſorte les dialogues de ſes perſonnages, lors même qu'il les met en ſcène : un ton unique & permanent peut donc être très-convenable au ſuccès de ſon ouvrage. Mais comment un pareil ton pourroit-il convenir au poëte dramatique, puiſqu'il fait agir les perſonnages eux-mêmes ſelon leurs caractères & leurs différens intérêts ; pour leſquels le préſent ſeul exiſte, tandis que le voile qui couvre l'avenir eſt à peine ſoulevé ; qui ne peuvent jamais éprouver de ſenſations ſuivant l'impreſſion que produira l'enſemble de l'action, mais ſeulement ſuivant l'impulſion d'événemens iſolés & de leurs ſituations reſpectives, & qui à la différence de leurs caractères &

de leurs intérêts ne permet pas d'être affectés également? Cependant pourquoi répéterois-je ici les preuves qui ont déja été développées ailleurs, & qui font dans toute leur force contre le mètre en général, & parconféquent auffi contre celui qui par fa fouplesse eft plus propre à l'expreffion de toutes fortes de fentimens & de fituations.

D'après tout ce que je viens d'expofer, je penfe pouvoir conclure : qu'à mérite égal, un poëme dramatique écrit en vers eft un ouvrage moins poétique que celui qui eft écrit en profe; car, fi, fuivant la meilleure explication donnée du poëme, en général, fon effence confifte dans la perfection fenfible du difcours, une des conditions néceffaires fera fans doute que tout foit dans l'accord le plus parfait; que parconféquent le nombre convienne d'une manière exacte au fens des paroles, & le fens des paroles à la fituation actuelle des perfonnages mis en fcène. Il y a plus; je crois qu'on peut foutenir qu'il eft infiniment moins aifé d'écrire une pièce de théâtre en profe qu'en vers. Celui qui en aura fait l'effai connoîtra fûrement toutes les difficultés qu'il faut vaincre pour réuffir

à

à peindre par le discours une série non-interrompue de sentimens; de manière que chaque sentiment ait son juste degré de force, sa durée convenable & ses nuances exactes, sans qu'il ne s'y trouve des lacunes, des incohérences ou des transitions trop brusques. Mais comme un discours suivi en vers ne ressemble pas au langage ordinaire, le mètre fait passer, sans qu'on s'en apperçoive, nombre de choses qui sont également contraires à la nature; le défaut de certaines nuances, de fines touches & de préparations adroites, est caché par la magie de l'harmonie du vers; la langue s'élève insensiblement à un ton plus noble; la diction devant alors être égale, cette difficulté extraordinaire que le prosateur doit vaincre pour trouver l'expression la plus vraie, la plus convenable, ni trop élevée & trop forte, ni trop commune & trop foible, disparoît entiérement, pour ainsi dire, à l'égard du poëte, parce qu'il roule sans cesse dans le cercle étroit des mots propres au ton qu'il a choisi. Au surplus, le dérangement de l'ordre dans lequel les pensées se développent, se croisent, se détruisent & reparoissent ensuite avec plus de vérité, est bien moins sensible

dans la verſification que dans la proſe ; & cet ordre qui, dans tous les drames où il eſt ſcrupuleuſement obſervé, charme autant l'eſprit que le cœur du ſpectateur, n'eſt jamais parfaitement ſaiſi que par le génie vraiment inſpiré ; comme auſſi le goût le plus fin & le plus délicat peut ſeul s'appercevoir lorſqu'il y manque.

J'ai trop bonne opinion, mon ami, de votre pénétration pour qu'il me paroiſſe néceſſaire de faire, de ce raiſonnement ſur le nombre, une application détaillée au jeu du geſte. Vous vous rappellez ſans doute le parallèle que j'ai établi entre tous les arts muſicaux ; ainſi la valeur générale de mes principes ne peut pas vous échapper, & vous reconnoîtrez qu'ils ſervent à déterminer non-ſeulement le nombre, mais en même tems le jeu & la déclamation auſſi-bien que des choſes de ce genre peuvent l'être. A la vérité, les limites ne peuvent pas être indiquées ici avec une rigoureuſe exactitude ; tout ce que l'on peut faire, c'eſt d'indiquer les écueils les plus dangereux, & de montrer au génie la route qu'il doit ſuivre pour chercher en toute choſe le meilleur & le plus

vrai. Dans une matière auſſi difficile que celle dont il eſt queſtion ici, & qui préſente une diverſité infinie de traits délicats, que le plus ou le moins approche ou écarte de la perfection, on eſſayeroit en vain de donner des règles fixes & invariablement déterminées.

LETTRE XXXVIII.

Les éloges que vous prodiguez aux principes par leſquels j'ai combattu le drame écrit en vers ſont-ils ſincères ou ironiques ? Vous trouvez ces principes d'une grande fineſſe ; pourvu que vous ne m'en conteſtiez pas la vérité, je conſens, qu'en me diſant qu'ils ſont ſubtils, vous entendiez par là qu'ils ne ſont rien moins que convaincans. Je dois obſerver que le nombre n'eſt qu'un ſimple ſupplément ajouté à l'effet total du drame, & qu'un pareil ſupplément peut paroître foible ſans qu'on puiſſe cependant lui refuſer tout effet quelconque. La corde la plus forte, comme on ſait, n'eſt qu'un tiſſu de fibres qu'un enfant met en pièces ; mais ces fibres, quand elles

font réunies, peuvent fervir à enchaîner un Hercule. Un examen réfléchi nous prouve que nos fenfations les plus énergiques, nos plaifirs les plus vifs ne font que les réfultats de petites chofes qui prifes chacune féparément, paroiffent infignifiantes & fans force, mais dont l'activité n'eft pas moins très-réelle.

La crainte que mon raifonnement contre la verfification du drame vous infpire relativement à l'opéra, m'explique une chofe que je n'avois pas comprife jufqu'à préfent, favoir, le zèle, je dirois prefque la paffion, avec laquelle vous avez plaidé la caufe des repréfentations pantomimes. Pour vous la mufique eft le premier des arts, & vous manifeftez fans détour votre mépris pour une critique, qui, par de froides fubtilités, voudroit bannir cet art charmant de la fcène, & tarir la principale fource de vos plaifirs. Certes, cette critique, fi tel étoit fon but, feroit peu indulgente; mais n'êtes-vous pas trop févère, mon ami, en la foupçonnant d'une pareille impoliteffe à votre égard? N'a-t-elle pas déja donné des preuves de fon indulgence envers la pantomime, & ne deviez-vous pas

espérer de sa souplesse & de sa complaisance, qu'elle auroit aussi quelque petite distinction toute prête en faveur de l'opéra ? --- Il est vrai que si les mètres moins caractérisés & la déclamation oratoire doivent être rejettés du drame, à plus forte raison le mètre lyrique dont le caractère est si marqué, & la déclamation portée au plus haut point, c'est-à-dire, le chant, paroissent devoir l'être également. Mais ce chant, qui rend le mètre lyrique nécessaire, a tant de douceur, il enchaîne le plus voluptueux des sens de l'ame avec des charmes si puissans, il fait jouir celle-ci du présent avec des délices si inexprimables, qu'on ne fait pas la moindre attention ou qu'on n'a aucun égard au défaut d'harmonie qu'il y a entre l'expression & la situation réelle de l'ame, ni à l'effet lyrique mis à la place de l'effet dramatique. La vérité de l'action se trouve affoiblie, & parconséquent l'effet de cette action l'est également ; mais ce qui se perd par rapport à l'ame se regagne d'un autre côté ; des beautés multipliées dédommagent amplement du défaut de vérité. Les vices mêmes du plan, l'incohérence des événemens,

l'expreſſion manquée de nombre de ſentimens diſparoiſſent, & les perles cachent le fil groſſier & inégal, par le moyen duquel l'adroit muſicien a eu le talent de les raſſembler. Un effet auſſi puiſſant ne peut nullement être mis en comparaiſon avec celui que produit le ſimple mètre : le principal pouvoir de celui-ci conſiſte dans ſon harmonie avec la ſituation de l'ame. Partout où cette harmonie manque, comme, par exemple, dans le poëme dramatique, il ne reſte plus que le plaiſir qu'une cadence & une harmonie régulières procurent à l'organe de l'ouie ; & ce plaiſir eſt trop foible, trop froid, pour qu'il puiſſe empêcher d'appercevoir & de ſentir le moindre écart de la vérité, & pour qu'il ſerve à le réparer. --- Vous me direz ſans doute qu'il ſe trouve malgré cela des pièces écrites en vers qui ſont très-touchantes, & j'en conviens volontiers avec vous ; mais je vous demande à mon tour quelle eſt la cauſe de l'intérêt que ces pièces inſpirent? Eſt-ce, ainſi que dans l'opéra, le faux même qui ſe met à la place du vrai ? Ou n'eſt-ce pas plutôt ce reſte de vérité & de bonté de l'ouvrage que ce

faux n'a pu effacer ou obfcurcir entière-ment? --- Otez de l'opéra tout ce qu'il peut y avoir de faux, & vous en diminuerez l'effet; ôtez de même le faux du drame déclamé, & fon effet fera augmenté. L'idéal de chacun de ces poëmes a des différences trop caractériftiques pour que les mêmes principes avec les conféquences qui en découlent puiffent leur être appliqués.

Le jugement un peu hardi que j'ai hafardé fur le drame des Grecs vous a déplu, & vous avez cherché à juftifier fa verfification, parce que ce drame étoit une efpèce d'opéra, & que fa déclamation foutenue reffembloit au chant. J'avoue que cette circonftance n'auroit pas dû m'échapper. Si j'en avois fait mention, peut-être me ferois-je exprimé avec plus de retenue & de circonfpection, mais non pas avec plus de jufteffe que vous; je n'aurois pas refufé aux Grecs le véritable idéal des poëmes dramatiques, mais feulement celui du fimple drame, qui ne tient à aucun art étranger, & dont l'effet eft produit par fes propres moyens. Et de cette manière la propofition qu'il m'importoit d'établir reftoit toujours dans toute fa force; favoir,

que l'exemple des Grecs n'auroit pu faire loi pour nous, parce que la versification n'étoit peut-être fondée, chez ce peuple, que sur l'idéal particulier qu'ils avoient du drame ; que l'art qu'ils avoient associé au drame rendoit cette versification nécessaire, & que du moment de leur séparation elle devenoit non-seulement superflue, mais même très-nuisible à l'effet. — Faites à présent de cette manière de voir plus modérée l'usage qu'il vous plaira, & ne me soupçonnez pas d'avoir voulu ravaler le mérite des Grecs.

Vous me faites deux objections touchant la règle trop générale qui ordonne de modérer l'action théâtrale, & je n'hésite pas à reconnoître la justesse de la première. En effet, l'acteur doit se conformer à l'intention de l'auteur ; & lorsque celui-ci a écrit son drame en vers, ou, pour parler plus exactement, qu'il a choisi un mètre trop caractérisé, & quand avec le nombre le ton entier de la diction est exalté ; il faut alors sans doute que le jeu, ainsi que la déclamation, outrepassent la vérité. Diderot nous a dit la même chose en y ajoutant la remarque, qu'au théâtre

il falloit outrer tout ou rien ; & c'eſt encore là ce que je penſois en juſtifiant les acteurs tragiques françois par le ſyſtême que les poëtes de cette nation ont adopté, & en blâmant Eckhoff de rendre avec trop de naturel certains caractères chargés(1). Il faut convenir à la vérité, qu'une contradiction manifeſte eſt toujours l'effet de la fauſſe tenſion donnée à l'action théâtrale ; cependant cette contradiction eſt moins frappante, elle eſt plus ſimple, & par cette double raiſon moins choquante, s'il y a de l'harmonie dans tous les moyens employés à déſigner un ſentiment ; que lorſque ces moyens, (ſavoir, les paroles, le rhythme, le jeu & la déclamation) ſe contrarient autant entr'eux qu'ils peuvent être oppoſés en tout ou en partie, à la ſituation momentanée de l'ame. — Ceci doit vous prouver que le parti d'attaquer la verſification (ſource tantôt néceſſaire, tantôt accidentelle d'autres fautes très-graves) plutôt que de combattre tout uniment le jeu trop outré, étoit le plus ſage & le ſeul que je pouvois

---

(1) Voyez la Lettre VII, *Tome III de ce Recueil*, *pag*. 382.

prendre. J'ai attaqué le mal par fa racine, & j'aurois fait preuve d'imprudence fi j'avois adreffé mes confeils aux acteurs, fans les donner en même-tems, & cela de préférence, aux poëtes.

Il me femble que votre feconde remarque eft fondée fur un mal-entendu. L'obfervation, que chez certains peuples on prend pour nature ce qui pafferoit pour affecté & outré chez nous, ne frappe pas au but ; ou fi cela doit être regardé comme exact, cette obfervation eft fauffe. N'y a-t-il donc pas, demanderai-je à mon tour, chez ces peuples d'un caractère plus vif que vous pourriez avoir en vue, la moindre différence entre le gefte oratoire, le jeu de la converfation & la danfe ? N'y trouve-t-on aucune limite entre le chant, la déclamation foutenue & le ton ordinaire de la fociété, aucune féparation entre le vers, le rhythme majeftueux, & le nombre aifé & familier du dialogue ? Car toutes ces chofes, ainfi que nous l'avons déja vu, fe trouvent dans des rapports & dans des liaifons réciproques. Si ces différences doivent fe rencontrer, & exiftent en effet par-tout, & principalement chez les peuples les plus policés, il ne

suit nullement de votre observation que le jeu dramatique ne doive jamais se tenir dans de certaines limites ; il en résulte seulement que ces limites ne sont pas les mêmes pour chaque peuple ; que ce jeu aura plus de feu, plus d'énergie, plus d'élévation chez l'un, & qu'il sera plus froid, plus foible & moins frappant chez un autre. Ceci nous conduit à une nouvelle remarque qui a été faite souvent, & qui se fonde encore sur d'autres raisons que celles qui viennent d'être rapportées ; savoir, que tout le mérite d'un acteur peut être senti & apprécié seulement par ceux, au milieu & à l'imitation desquels il s'est formé, & qu'il ne peut paroître dans tout son éclat que sur la scène nationale, & non sur celle de l'étranger. — Ainsi que vous le voyez, je n'applique pas votre remarque concernant la chaleur vraie & naturelle de certains peuples, à ce jeu faux & plein d'affectation que le public d'une autre nation a mis à la mode. Je présume que vous ne prétendez pas recommander comme naturel certain jeu, que le mauvais goût seul a pu introduire sur quelques théâtres.

Je terminerai cette ſuite de remarques iſolées, en y en ajoutant encore une, qu'à la vérité vos obſervations n'ont pas fait naître, mais qui, comme je m'en flatte, ne vous déplaira pas. On a demandé ſi l'orateur ſacré pouvoit ſe former d'après l'acteur, & s'il lui étoit permis d'en imiter le ton & le geſte? Il n'y a pas longtems même qu'on a beaucoup débattu cette queſtion. J'y répondrai qu'il le peut & qu'il ne le peut pas, tout comme on le voudra. Il ne le peut pas, en tant que les penſées & le caractère de la plupart des rôles ne peuvent être aucunement d'accord avec les penſées & le caractère de l'orateur ſacré; & ſecondement, parce que le drame & le ſermon diffèrent trop entr'eux pour que l'action qui convient à l'un puiſſe être propre à l'autre. Les perſonnages du drame débitent des penſées qui doivent leur exiſtence à la ſituation du moment; le prédicateur en communique au peuple qu'il a eu tout le loiſir de claſſer dans ſa tête: les acteurs ſont dans un état d'inquiétude extérieure très-réelle; incertains & irréſolus, ils ſont agités par des idées & par des ſentimens variés: la tranquillité extérieure du prédicateur n'eſt trou-

blée d'aucune manière ; occupé d'un seul objet, il n'a aussi qu'un seul sentiment principal & permanent, qu'il peut développer à loisir. Dans le monologue d'*Hamlet* sur le suicide, il s'agit d'un objet de la plus grande importance ; l'ame est montée à un ton sérieux ; ce ton, l'attitude & le geste ont de la dignité : l'orateur sacré ne pourroit-il pas en faire usage ? Non certainement, parce qu'*Hamlet*, enseveli dans ses réflexions, ne fait que commencer à examiner sérieusement la question ; en passant d'une idée à l'autre, il se perd dans des doutes qui se multiplient dans son esprit, & cette situation ne peut jamais convenir à un orateur chargé de l'instruction publique. --- Mais je réponds aussi affirmativement à la question proposée ; savoir, en tant que dans le drame il peut se trouver des passages dont les sujets médités auparavant par les personnages sont exposés de suite & sans trouble, & qui parconséquent équivalent à des discours suivis ; & en second lieu, en tant que ces passages peuvent être pleins de dignité, que les caractères des personnages peuvent avoir un caractère sérieux, noble &

élevé. Les conseils paternels que le *Père de famille* de Diderot donne au second acte à sa fille & à son fils sont de ces discours suivis & médités auparavant; il y règne à la vérité beaucoup de sensibilité; mais qui osera bannir le ton du sentiment de la chaire, & transformer l'orateur sacré en un moraliste froid & insensible? Il suffit que le sentiment dominant des discours en question soit du genre le plus noble, & qu'un père prudent & tendre, qui exprime ce sentiment envers ses enfans chéris, soit à mes yeux le caractère le plus vénérable qui existe. Qu'est-ce qui empêchera l'orateur sacré de faire du théâtre son école, & d'un excellent acteur l'objet de ses études? Plût au ciel que beaucoup d'entr'eux eussent vu un Aufresne ou un Ekhoff, & qu'ils se fussent trouvés en état de sentir & d'imiter le jeu vrai, naturel, plein de dignité & de grace de pareils acteurs! Exiger de l'orateur sacré qu'il accompagne le ton du sentiment d'un simple jeu de mains insignifiant & employé au hasard, ce seroit vouloir que ses gestes taxassent ses paroles de mensonge. Il faut certainement que son jeu soit toujours

expressif, pourvu qu'il soit en même-tems posé, modéré & convenable à son état, ainsi qu'au sujet qu'il traite ; & tel fut aussi dans la situation citée, & dans nombre d'autres de ce genre, le jeu sublime d'Aufresne & d'Ekhoff.

LETTRE XXXIX.

La règle concernant la facilité du jeu, ou, si vous l'aimez mieux, les conseils contre un jeu guindé & outré que j'ai exposés jusqu'ici, peut-être avec trop de prolixité, étoient appuyés sur les propriétés mêmes du genre dramatique, qui, montrant au spectateur tout au moment de son existence actuelle, n'admet, par cette raison, ni un ton décidé de l'âme, ni un sentiment permanent, ni un développement oiseux des pensées & des passions. J'espère que vous ne me taxerez pas de négligence ou de paresse, si je n'étends pas ces conseils aux genres de l'espèce en question, en développant de quelle manière la tragédie, la comédie & la farce doivent être représentées. Comme je

ne me suis pas encore écarté du général ; je puis aussi regarder cette discussion particulière comme étrangère à mon plan ; d'ailleurs, j'aurois dû m'occuper de la différence qui existe entre le comique & le sérieux en traitant des expressions particulières, sans attendre le moment où il faut examiner la réunion de ces deux genres. Le véritable motif qui, dès le commencement de mes recherches, m'a empêché de discuter cette matière, c'est, qu'en y réfléchissant, je me suis convaincu de n'en pouvoir rien dire de neuf, rien qui me seroit propre, rien du moins qui méritât quelqu'attention après tout ce que d'autres en ont dit avant moi.

En ne s'attachant pas à l'espèce, en général, à laquelle appartient un ouvrage de l'art, (ai-je dit plus haut) mais à ses qualités particulières, on peut prendre en considération l'ensemble de toutes ses parties, ou seulement la réunion de certaines parties particulières. Dans le premier cas, l'examen peut avoir un double objet ; car l'ensemble qu'on veut apprécier peut être la pièce entière ou un rôle particulier. Ceci donne matière à deux questions : qu'est-ce qu'il faut

observer

obſerver à l'égard du rapport d'un rôle à la totalité des autres, & à l'égard du rapport de ſcènes particulières à l'enſemble d'un rôle ? Vous remarquez ſans doute bien que je me borne également ici au théâtre, en examinant le drame ſans y confondre aucune autre production de l'art qui puiſſe tenir à la pantomime.

Je réponds à la première de ces queſtions, que l'acteur doit étudier ſon rôle dans les rapports qu'il peut avoir avec tous les autres rôles du drame, & qu'il doit ſaiſir l'effet que le poëte a en vue, non-ſeulement à l'égard de toute la pièce, mais auſſi à l'égard des ſcènes particulières. Par cette double étude il acquerra la véritable connoiſſance de la manière dont il faut qu'il rende le caractère particulier qu'il aura à repréſenter; en déterminant en même-tems le degré d'expreſſion qu'il pourra ſe permettre pour faire ſortir ſon rôle à côté de ceux des principaux perſonnages. Sans ce coup-d'œil attentif ſur l'enſemble, ſans l'appréciation exacte de la part qu'un rôle particulier a dans l'impreſſion totale, ſans cette ſubordination modeſte & volontaire, l'effet du drame, s'il n'eſt pas entièrement détruit, eſt du moins

troublé & affoibli. On en a déja la preuve toutes les fois que le jeu des différens perfonnages, fans caufer un défaccord proprement dit dans les fentimens, affoiblit feulement l'expreffion de ceux qui, de préférence, doivent fixer l'attention du fpectateur. C'eft ainfi, par exemple, qu'*Horatio*, en apperçevant le fpectre au même inftant qu'*Hamlet* le voit, peut, par une expreffion trop animée & trop frappante, partager les regards du fpectateur entre lui & ce prince, & même les attirer entiérement fur lui feul. Lors de la première apparition du fpectre, il peut tellement renforcer l'expreffion, qu'il mettra le prince dans la néceffité, ou d'imiter fimplement fon jeu, ou de l'outrer contre nature. Mais ce mauvais effet eft beaucoup plus fenfible, lorfque des caractères comiques font mêlés à des caractères férieux, & quand des fcènes touchantes & gaies fe fuccèdent fans ordre. Le poëte aura beau écarter avec foin tout mêlange défagréable de pareilles fcènes, & éviter les tranfitions brufques du férieux noble au bas comique; l'acteur, par des lazzi déplacés, peut détruire en un inftant

toute la belle ordonnance de son drame. Qu'il soit question, par exemple, d'une reconnoissance touchante, qui fasse éprouver à tous les spectateurs le sentiment le plus doux, le plus tendre & le plus voluptueux; mais qu'au moment qu'on y pense le moins un des personnages secondaires & comiques s'avise de les distraire par quelque grimace risible, convenable au caractère de son rôle, mais non pas à celui de la scène, & aussi-tôt toute illusion cessera pour les spectateurs; les moins sensibles riront aux éclats, & les autres s'indigneront contre le farceur. Si de pareilles fautes se renouvellent souvent dans le cours de la pièce, ou si l'on met trop de chaleur dans les rôles comiques, & trop peu dans les rôles sérieux, tout l'effet que le drame pouvoit & devoit naturellement produire sera alors totalement détruit. Si le poëte a ménagé avec adresse, des traits comiques pour égayer de tems-en-tems l'ame, & pour faire sortir, par le contraste, les scènes touchantes, ces traits comiques, rendus seulement comme des nuances légères, pourront peut-être

produire les plus heureux effets ; mais tout deviendra confus & insignifiant du moment que les caractères comiques brûleront plus qu'il ne convient ; que les figures secondaires sortiront des demi - teintes du tableau pour se mêler parmi les figures principales, qu'elles pousseront hors de leur place, & qu'elles feront fuir dans l'ombre des derniers plans. On regarde sans savoir ce qu'on voit ; il y a encore une espèce de peinture, mais il n'existe plus de tableau ; on apperçoit un amas de figures, mais placées confusément & sans se grouper ; en un mot, on regrette les qualités essentielles à tout ouvrage de l'art ; savoir, l'intention, l'unité & l'ensemble.

Une autre faute très-grave rend souvent l'impression d'une ordonnance manquée bien plus désagréable encore ; c'est lorsqu'un acteur, séduit par le desir de briller, & peu content d'outrer le caractère de son rôle, s'avise de le jouer d'une manière absolument fausse. Sur tous les théâtres où j'ai vu représenter le *Père de Famille* de Diderot, cela est arrivé à l'égard du rôle du *commandeur d'Auvilé*. Les comédiens qui

en furent chargés paroiſſoient s'être tous donnés le mot pour rendre ce rôle exactement à rebours ; & ſi Diderot avoit aſſiſté à une pareille repréſentation, ſans comprendre la langue allemande, il auroit dû croire qu'on avoit retranché entièrement de ſa pièce le rôle du commandeur pour y ſubſtituer celui d'un miſérable farceur. La métamorphoſe commençoit par le coſtume : au lieu de l'habit ſimple, orné d'un galon uni, que Diderot veut bien accorder à ce caractère (1), celui du premier acteur que j'ai vu dans ce rôle étoit chamarré d'or d'une manière ſi ridicule, qu'à peine en diſtinguoit-on la couleur du velour écarlate. Cet ignorant avoit tout l'air d'un bouffon ; & ce qui étoit pire encore, c'eſt que ſon jeu y répondoit parfaitement. Un homme ſournois, inſidieux, taquin, qui ſe réjouit du malheur d'autrui, qui s'applaudit en ſecret de ſes menées perfides, qui s'emporte ſeulement quelquefois par moment, & qui réunit enfin toute la mauvaiſe humeur d'un oiſif & d'un célibataire ;

(1) Voyez *Le Père de Famille.*

cet homme, dis-je, devint un turbulent furieux, un farceur de la lie du peuple, un rieur grimacier & bruyant, &, pour tout dire en un mot, un être auſſi mépriſable que ridicule, qu'on étoit étonné de voir admis dans une ſemblable ſociété, & lié à une pareille famille; de manière qu'il me paroiſſoit impoſſible que quelqu'un pût lui marquer le moindre égard. Cette malheureuſe métamorphoſe fit non-ſeulement tort au caractère même du perſonnage, mais auſſi à toutes les ſituations dans leſquelles il paroiſſoit; & les ſentimens excités dans les autres ſcènes n'étant ni entretenus, ni continués convenablement, la pièce entière dût naturellement perdre de ſon effet. Il n'y n'y a que la mauvaiſe humeur contre un homme déplaiſant, la crainte qu'inſpire un fournois, le mépris qu'on a pour un eſprit borné, la colère qu'excite en nous un méchant qui triomphe; (ſentimens qui devroient durer encore, lors même qu'on ne peut s'empêcher de ſourire) il n'y a, dis-je, que de pareils ſentimens qui puiſſent être en harmonie avec ceux qu'excitent les autres rôles, & qui puiſſent les ſeconder, les faire ſortir & en renforcer

l'effet. Lorſqu'on eſt forcé d'éclater de rire en voyant des farces dégoûtantes, il eſt impoſſible que la ſuite de pareils ſentimens ne ſoit pas interrompue d'une manière déſagréable, ou qu'elle ne ſoit même pas entièrement détruite.

Je ſais fort bien que cette étude d'un rôle dans ſes rapports avec les autres rôles, ce ſentiment du plus haut degré d'expreſſion de l'enſemble qui doit déterminer l'ordonnance de ſes parties, & cette explication de chaque caractère particulier, fondée ſur la connoiſſance exacte de tous ceux desa utres perſonnages, exigent un certain coup-d'œil juſte & pénétrant, que la nature ne donne pas à chaque artiſte, quoiqu'il puiſſe avoir d'ailleurs beaucoup de talent ; ce don précieux eſt même du nombre de ceux qu'elle diſpenſe avec le plus d'économie. A mon avis, l'occupation eſſentielle de chaque directeur de ſpectacle devroit être, de diriger l'acteur dans l'étude de ſon rôle, de lui en développer les détails, ſans jamais perdre de vue l'idée de l'enſemble, de lui indiquer la véritable place qu'il doit occuper dans chaque groupe, & de le retenir toutes les fois que ſon défaut de jugement pourroit l'égarer

dans de fausses routes. Mais ce ne seront-là que des rêves, aussi long-tems que l'anarchie règnera dans nos spectacles, ou qu'ils seront gouvernés par des directeurs ignorans, dont tout le talent se borne au calcul de la recette, & à empêcher qu'on ne ferme la porte. Ce ne seront que des rêves, aussi long-tems que le directeur le plus instruit devra s'occuper à varier sans cesse son répertoire & à donner des nouveautés; qu'après quelques répétitions & après une étude superficielle des rôles, il sera forcé de passer à la représentation des pièces, moins jaloux de mériter le suffrage du public que d'assurer la subsistance de sa troupe. Ce seront des rêves, aussi long-tems que l'acteur, parvenu à peine au-dessus du médiocre, rejettera avec dédain tout conseil salutaire; qu'un sot orgueil l'engagera à se soustraire à toute espèce de subordination, sans laquelle cependant plusieurs artistes réunis ne sauroient produire rien de médiocre, & à plus forte raison rien d'excellent; aussi long-tems que chaque acteur, voulant briller seul, mendiera les applaudissemens du public, en s'abandonnant aveuglément à une sen-

ſibilité naturelle & ſans culture, & que, bien loin de vouloir faire preuve de connoiſſance & de jugement, il préférera les acclamations de la multitude au ſilence éloquent du connoiſſeur.

Si chaque rôle particulier doit être étudié ſuivant ſes rapports avec l'enſemble de la pièce, il faut également que l'acteur, dans l'étude des ſcènes particulieres, ne perde jamais de vue l'enſemble de ſon rôle : éclairé par la comparaiſon des différentes parties du rôle ſur leur valeur reſpective, il en ſaiſira mieux le ſens, & dans nombre de paſſages il ne ſera embarraſſé de trouver ni l'accent, ni la nuance convenables avec leſquels ils doivent être rendus. L'avantage le plus important qui réſultera pour l'acteur de cette manière d'étudier ſon rôle, conſiſte en ce qu'il pourra diſtribuer avec ſageſſe la chaleur avec laquelle il doit le rendre. Il apprendra à la modérer, à la renforcer à propos, & à faire ſortir tout l'eſprit du caractère de ſon rôle par une gradation bien nuancée. Une tirade peut être pleine de feu & de paſſion ; mais dans telle ou telle ſcène il y en aura une autre plus animée, plus paſſionnée ; ainſi, lorſque

l'acteur s'attache uniquement à la première fcène ; lorfqu'entraîné par la chaleur du fentiment, il la rend avec toute la force qu'il peut y mettre ; comment pourra-t-il renforcer enfuite fes moyens pour rendre convenablement la fcène fuivante ? Il fera réduit alors à manquer totalement la gradation, & à bleffer toutes les lois du beau, ainfi que toutes les règles de la convenance. Suppofons qu'un frère, témoin du défefpoir d'une fœur chérie, abandonnée par fon amant, jure, par tout ce qu'il y a de plus faint, de la venger du perfide qui l'outrage, & que l'acteur chargé de ce rôle déclame cette imprécation avec trop de véhémence ou avec trop de fureur, il ne lui reftera plus de nuance pour caractérifer fon jeu, lorfqu'atteignant le traître il lui reprochera fon infâme conduite. Cependant cette crainte de diffiper d'avance toute fon énergie, ne doit pas être pouffée trop loin par l'acteur ; il détruiroit l'effet de fon rôle & de l'enfemble de la pièce, fi, pour faire fortir davantage la fcène principale, il fe faifoit une loi de refter froid & languiffant dans celles qui la précèdent. Un ménagement fi mal entendu eft, en

effet, la maxime favorite de certains acteurs, & j'en ai vu qui, ſans aucune gradation, paſſoient ſubitement dans de pareils rôles d'un extrême à l'autre. C'eſt la foudre, qui, après avoir grondé foiblement dans le lointain, éclate à l'improviſte ſur notre tête. Sans doute de pareils coups ſont d'autant plus véhémens qu'on s'y attendoit moins; mais loin de faire impreſſion, ils ne font qu'étourdir; tandis que quelques coups préparatoires & ſucceſſivement plus forts produiſent immanquablement un meilleur effet qu'un ſeul coup amené ſans aucune gradation.

Il y a peut-être encore beaucoup de règles pratiques dont il ſeroit bon de parler ici; mais ſuivant notre convention, vous ne pouvez pas exiger que je rempliſſe entièrement le cadre, puiſque je n'ai promis qu'une eſquiſſe de ce grand tableau. En effet, il ne me vient plus à l'eſprit aucune remarque qui ſoit aſſez générale pour convenir à mon plan, ni aſſez importante pour m'engager à l'y ajouter. En attendant, le peu que j'ai dit peut ſuffire pour vous mettre à même d'apprécier la valeur de la ſeule épreuve que je crois propre pour juger

de la bonté d'une pièce de théâtre, & qui ne consiste pas dans la simple lecture, mais dans la représentation réelle. Ce seroit, à la vérité, l'épreuve la plus sûre & la plus décisive, si nous avions des troupes composées d'acteurs assez intelligens, assez instruits pour qu'ils pussent rendre tous les genres de caractères; si l'ignorance, l'incurie & la partialité ne distribuoient pas les rôles & toujours maladroitement; enfin, si chaque acteur pouvoit jouer dans ses momens les plus heureux & avec la plus scrupuleuse fidélité les rôles qu'il auroit étudiés & raisonnés avec toute l'attention nécessaire. Mais si de semblables troupes n'existent nulle part, si nous ne pouvons pas nous flatter d'en posséder une seule de ce genre, si la plupart des acteurs n'ont ni talent, ni mémoire, ni jugement, ou si celui qui réunit ces précieux dons de la nature à des connoissances acquises par un travail infatigable, se trouve presque toujours déplacé; si tantôt un acteur, tantôt plusieurs, & souvent tous détruisent l'harmonie du drame, & en rendent l'effet faux & nul; si, comme de nombreuses expériences le prouvent, la même pièce

repréfentée fur deux théâtres différens ne fe reffemble plus, ou fi les mêmes fpectateurs qui la siffloient dix ans auparavant en font enfuite les plus grands éloges; pourrois-je avoir tort de préférer fans héfiter l'épreuve de la lecture à celle de la repréfentation? Je conviens, à la vérité, que le lecteur dont le jugement peut faire loi en cette matière, doit être un homme doué non-feulement d'une imagination ardente, mais auffi d'une fenfibilité exquife; un homme, qui, toujours en efprit fur la fcène, ne fe contente pas d'avoir les perfonnages dans fa penfée, mais qui les voit préfens, & qui en remplit, pour ainfi dire, les rôles, en fuivant le degré de perfection convenable à chacun d'eux. Il y a long-tems qu'on a fait la remarque que telle ou telle pièce produit un bon effet, parce que fa médiocrité eft dans la plus parfaite harmonie avec celle des acteurs, & que nombre de beaux traits font perdus dans une autre pièce, parce qu'il faudroit un Garrick ou un Ekhoff pour les fentir & pour les rendre convenablement (1). Ne feroit-ce

(1) Leffing dans fa *Dramaturgie*, T. I, p. 141 de la traduction de M. Junker, en donne encore d'autres raifons. *Note du Traducteur.*

pas une injuſtice criante que de vouloir préférer le poëte médiocre au grand poëte, parce que des acteurs ineptes ne peuvent pas faire valoir toutes les beautés des productions de ce dernier? Ne feroit-ce pas également être injuſte que de vouloir mépriſer les compoſitions ſublimes d'un Bach, parce qu'un ignorant muſicien écorche nos oreilles en les exécutant, & de leur préférer un air de pont-neuf, par la raiſon que le plus médiocre muſicien peut le jouer d'une manière ſupportable?

LETTRE XL.

Les queſtions qui nous reſtent à examiner offriront de bien plus grandes difficultés que celles dont nous venons de nous occuper. Il s'agira maintenant de l'harmonie qui doit exiſter entre les moindres parties d'un rôle; c'eſt-à-dire, entre les tirades particulières, ou entre tous les petits détails, qui, peu importans en apparence, n'en méritent pas moins l'attention de l'acteur jaloux de concourir à l'effet général qu'une pièce de théâtre peut produire. . . .

La première remarque qui s'offre ici à ma penſée, c'eſt que dans tous les paſſages où la peinture eſt permiſe, l'acteur doit s'attacher ſeulement aux traits généraux & les rendre par ſon jeu; ou plutôt il doit y réunir tous les traits qui ont une détermination ſecondaire, ſans jamais ſe permettre de les ſéparer, ni de les indiquer ſucceſſivement par ſon jeu. Lorſqu'il bleſſe cette règle, ſon jeu ceſſe non-ſeulement d'être vrai, mais il perd auſſi de ſa beauté. En ceſſant d'être naturel, il ſera guindé, embarraſſé & ſurchargé de geſtes inutiles. J'ai fait ailleurs une ſemblable remarque à l'égard de la compoſition de la partie du chant (1), & j'aurois pu l'étendre alors à tout ce qui tient à l'art de la déclamation. Lorſque la langue, forcée par ſon impuiſſance d'exprimer tout à la fois, diviſe les penſées en pluſieurs parties, & détaille les traits particuliers des tableaux; l'imagination, en ſaiſiſſant l'enſemble, ſe tient uniquement à l'idée principale dans laquelle, comme dans un centre

(1) Voyez *Lettre ſur la Peinture muſicale, T. I de notre Recueil, p. 247.*

commun, toutes les idées fecondaires fe réuniffent, & elle cherche à en rendre l'image ou l'impreffion par l'accent & par le jeu. L'idée de Céfar, qui, avec un regard plein de bonté, reproche à fon meurtrier fon ingratitude, eft à la vérité rendue en plufieurs mots par le poëte ; cependant ce n'eft-là qu'une feule idée. Le reproche eft intimement lié avec la douceur du regard, & tous les deux le font auffi dans leur direction fur le meurtrier ; leur expreffion doit donc être également réunie dans le ton & dans le gefte. Il feroit ridicule, que dis-je, il feroit puérile, de vouloir donner à chacun de ces motifs fon expreffion propre, en indiquant l'idée du meurtrier par le ton glapiffant & aigre de la fureur, celle de la douceur par un chuchotement doux & aimable ; enfin, celle du reproche par un ton décidé & févère, en élevant, avec un regard furieux, la main fermée, prête, pour ainfi dire, à enfoncer le poignard, en avançant enfuite la main ouverte avec une mine pleine d'amitié & de douceur, & en la relevant avec l'expreffion du reproche, & avec le front févère qui caractérife le juge inexorable. Il faudroit
rejetter

rejetter une fucceffion auffi rapide d'expreffions contraires, ne fût-ce que par la raifon que l'imagination, quelles que foient fa foupleffe & fa force, ne peut la fuivre affez promptement pour produire de pareilles modifications dans l'ame avec la célérité néceffaire. Un jeu varié auffi rapidement ne prouvera jamais que beaucoup d'art ; & ce fera même un art manqué & mal-combiné ; car le véritable talent ne s'écarte jamais de la nature ; il la repréfente fidellement telle qu'elle eft, quoiqu'à la vérité dans un degré de perfection où on ne la voit que très-rarement, ou feulement dans les momens les plus heureux de fes dévelopmens.

Ce que je viens de dire ici tient déja à la règle principale de la continuité du jeu, & même à un de fes points les plus importans, & qui mérite toute l'attention de l'acteur. Avant de chercher à développer ce point, je vais rapporter d'entre grand nombre de règles fecondaires quelques-unes des plus faciles qui font contenues dans cette règle principale.

Il y a dans le difcours, comme chacun le fait, plufieurs fufpenfions & plufieurs paufes d'une durée plus ou

moins longue, pendant lesquels on doit tâcher de deviner la situation de l'ame des personnages. Le jeu du geste n'a aucun de ces repos ; les personnages mêmes, ainsi que l'expression de leurs pensées & de leurs mouvemens frappent sans cesse l'œil du spectateur. Leur aspect est significatif dans chaque moment de l'action, soit par l'expression actuelle d'une affection déterminée, soit même par le repos, par l'indifférence ou par la distraction de ces personnages. Ces deux dernières situations ne doivent jamais appartenir à l'acteur, mais toujours au personnage qu'il représente ; si elles ne conviennent ni à son caractère, ni à sa position du moment, alors la moindre pause dans l'expression interrompra également l'illusion, & celle-ci étant l'ame de tout effet théâtral, ne sauroit être interrompue souvent sans courir le risque d'être totalement détruite. Que l'acteur ait donc grand soin de ne pas s'oublier après la fin d'une tirade ou d'une réplique pour ne se réveiller que lorsqu'il sera appellé par le premier mot du guet ; qu'il se souvienne que l'œil du spectateur, quoique fixé sur le personnage

qui parle, n'en obſerve pas moins le jeu muet des autres qui ſont en ſcène; & qu'il ſe garde ſur-tout d'examiner d'un air indolent ou avec une curioſité imprudente le parterre & les loges. Tout autre jeu muet qu'il ſe permettra ſelon les circonſtances de ſa ſituation actuelle peut convenir au caractère de ſon rôle; mais dans aucun cas des regards curieux qu'il promène dans toute la ſalle ne ſauroient être naturels; car il faut que tous les perſonnages en ſcène faſſent abſolument faire abſtraction des ſpectateurs, qui même ne doivent pas exiſter pour eux. Diderot dit (1): « Que l'acteur doit ſe » repréſenter ſur le bord du théâtre un » grand mur qui le ſépare du parterre; » qu'il faut qu'il joue comme ſi la toile » ne ſe levoit pas ».

Je déſirerois que l'acteur trop timide crut davantage à ce mur de ſéparation que celui qui joue avec trop d'aſſurance; car cette perſuaſion le garantiroit d'une certaine roideur dans ſes mouvemens, & d'un certain jeu incohérent, mannequiné & tronqué qui ne bleſſent pas moins la vérité qu'ils nuiſent à la grace. Chaque

(1) Diderot, *de la Poéſie dramatique.*

fuite de changemens, qui n'occafionne pas un mouvement fenfible dans l'ame, doit fe faire en paffant par de certaines modifications intermédiaires, foit que le repos fuccède à l'activité, foit qu'il la précède, ou que l'activité redoublée fe trouve dirigée vers un objet nouveau. Pour donner un exemple de ce dernier cas; (car je me rappelle d'avoir déja traité ailleurs cette matière, (1)) repréfentez-vous un homme qui interrompt un entretien avec fon interlocuteur, non pas à caufe que quelqu'événement extérieur l'en détourne, ou parce qu'il fe fouvient tout-à-coup d'avoir négligé à remplir un devoir important; mais parce que le fujet de la converfation étant épuifé, il doit naturellement ceffer d'y prendre quelqu'intérêt: cet homme confervera-t-il jufqu'au dernier mot fa première pofition, en fe difpofant alors fubitement au départ; ou ne réunira-t-il pas plutôt l'une & l'autre par une direction intermédiaire? Ne fe préparera-t-il pas déja au départ avant la fin du difcours, en adreffant les

(1) Voyez la *Lettre X*, *T. III* de notre *Recueil*, p. 413.

avant-derniers mots à fon interlocuteur dans une attitude à demi-tournée, & les derniers après avoir commencé à s'en éloigner? L'ame paffe ici par une gradation infenfible de l'idée de la durée de la converfation à celle de fa fin, & de l'idée des motifs qui retiennent l'interlocuteur à celle des raifons qui déterminent fon départ, de manière qu'elle faifit l'une lorfque l'autre eft abandonnée : il faudra donc que les mouvemens analogues du corps foient liés entr'eux par des tranfitions également imperceptibles; & des changemens trop brufques & privés des nuances intermédiaires, en détruifant l'harmonie dans l'enfemble du jeu, en bleſferoient auffi la vérité.

Quoique le même cas n'ait plus lieu, lorfqu'une impreffion inattendue fur les organes, ou une image qui frappe fubitement l'imagination d'un homme, le tire de l'état de repos; vous ne trouverez cependant jamais que, dès le premier inftant, fon activité aura une direction déterminée, ou qu'il aura une affection fimple & très-décidée de defir, d'horreur, de plaifir ou de dégoût. Comme l'efprit, lorfqu'il eft tranquillifé

par une idée qui lui paroît une vérité consolante, est forcé d'adopter une idée diamétralement opposée, ne peut de toute nécessité y arriver qu'en passant par un état intermédiaire qui est celui du doute; de même le cœur, quand on veut le faire passer de la tranquillité à quelque passion déterminée, doit nécessairement passer d'abord par un état de désordre intérieur. La durée de cet état peut être plus ou moins longue, & dans certains cas ses effets peuvent être si foibles & si insignifians, qu'on les appercevra à peine; mais ils n'en seront pas moins réels, à en juger par tous les exemples qu'il me seroit facile d'en donner. Représentez-vous seulement l'affection à laquelle l'ame doit passer, dans un degré supérieur de vivacité & de force, & vous trouverez que l'objet qui la cause opère toujours dans le premier instant une espèce de terreur agréable ou désagréable, suivant que cette affection sera celle de la colère, de la joie, &c. Mais la terreur est accompagnée d'étonnement, parconséquent il faut la regarder comme une espèce de doute, d'indécision & de fluctuation de l'ame: & quelle que soit

la rapidité avec laquelle cette incrédulité, en se dissipant, puisse faire cesser cette perplexité, il n'en existera pas moins un intervalle sensible; & jusqu'au moment où cet intervalle est franchi, le desir de la conservation, la colère ou tel autre sentiment pur & simple ne pourra dominer dans l'ame. Ceci sert à nous expliquer pourquoi l'homme craintif s'arrête tout-à-coup, en fixant avec des yeux hagards les objets qui l'environnent; & pourquoi, lorsqu'il commence à se mouvoir, sa marche est vacillante, incertaine, irrésolue: phénomènes qui, avec un degré inférieur de crainte, se manifestent par un saisissement presqu'insensible, & par une interruption momentanée de la marche ou des mouvemens.

Renversez la supposition d'après laquelle nous venons de raisonner; qu'une affection quelconque soit la situation de laquelle l'ame doit passer à la tranquillité & à l'équilibre: & vous reconnoîtrez sur le champ, qu'ici la transition ne pourra s'opérer que par un affaissement & par une diminution insensible & progressive du sentiment. Il est impossible qu'à une impression tant soit peu forte puisse suc-

céder tout d'un coup un repos parfait, ou qu'une fecouffe violente puiffe être fuivie d'un état qui approche d'une manière fenfible de la parfaite tranquillité. Vous vous rappellez fans doute ce paffage de l'opéra de *Zémire & Azor*, où la maladreffe de l'acteur, qui paffa fubitement d'un état de fenfibilité à celui d'une obéiffance paffive & abfolue, vous parut fi extraordinaire. Le père de *Zémire*, réfolu de fe livrer lui-même au monftre plutôt qu'aucun de fes enfans, & fe préparant avec un pénible courage au départ, veut encore laiffer à fes filles quelques confeils falutaires, comme le dernier gage de fa tendreffe paternelle. Il demande de l'encre & du papier. *Ali*, qui vient le conjurer avec l'air le plus craintif & le plus touchant de renoncer à ce dangereux projet, entend à peine cet ordre de fon maître, (qu'il prononce cependant d'une voix douce & tranquille) que toute expreffion eft totalement effacée des traits de fon vifage; fans héfiter, fans donner la moindre marque de douleur ni de pitié, fans ralentir tant foit peu fon pas, & fans jetter un regard détourné fur fon maître, il s'en va direc-

tement chercher dans l'appartement voi. ſin ce qu'il lui a demandé. Une ceſſation ſi abſolue de ſentiment, une tranſition ſi bruſque à la plus parfaite tranquillité d'eſprit vous parurent, à juſte titre, complettement ridicules. Mais ce que l'on peut dire de la tranquillité de l'ame trop prononcée lorſqu'elle y paſſe ſubitement d'un ſentiment modéré, doit s'appliquer également à un degré trop ſenſible de cette tranquillité, quand il ſuccède à des ſecouſſes trop violentes, ou aux tempêtes d'une paſſion quelconque; car lorſque cette tranſition eſt bruſque, nous regrettons également cette tenue, cette gradation ſucceſſive que la nature commande toujours dans de pareilles ſituations.

Suppoſons que l'honneur d'un homme fier & animé d'un noble orgueil ſoit bleſſé de la manière la plus ſenſible, & que par cette offenſe ſon ame ſoit bouleverſée juſqu'à la fureur : quoiqu'il puiſſe être animé du plus vif deſir de ſe venger, même à l'inſtant, ſi l'objet de ſon courroux ſe trouvoit ſous ſes yeux ; il eſt cependant impoſſible que durant la première impreſſion amère que lui cauſe le chagrin de l'offenſe, il puiſſe former

à cet effet un plan quelconque, & encore moins un plan vaſte & raiſonné. Quelque ſimple que puiſſe être ce plan, & quelque facile qu'en puiſſe être l'exécution, il préſuppoſeroit cependant un certain degré de réflexion & de force d'ame, dont l'offenſé n'eſt pas encore capable dans la ſituation donnée. Il faudra donc qu'il ſe paſſe quelques momens après la première exploſion de ſa juſte colère, avant qu'il ſoit en état de ſe former une idée de la manière dont il tirera vengeance de l'inſulte qu'on lui a faite. *Othon de Wittelsbach* vient d'entendre la lecture de la lettre perfide de l'empereur *Philippe ;* le nom du traître qui eſt au bas de la lettre ne frappe pas plutôt ſon oreille, qu'il ſe lève en fureur avec cette exclamation terrible : « Puiſſe le » nom de Philippe être le cri d'alégreſſe » de l'enfer, lorſque quelque monſtre » qui lui reſſemble viendra pour y rece- » voir le prix de ſes forfaits (1) » ! Les mots ſuivans : « Donnez-moi cette lettre », adreſſés au vénérable *Frédéric de Reuſs*, paroiſſent déja être prononcés

(1) *Acte III*, *Scène*

Digitized by Google

avec l'idée confuse d'une vengeance quelconque. Or, demandez-vous à vous-même ce que vous aimeriez le mieux dans cette situation : ou que l'acteur prononçât ces dernières paroles avec emportement & sans mettre aucun intervalle entre les premières ; qu'il modérât tout de suite (après la première secousse avec laquelle il a fulminé le plus terrible souhait) l'expression convulsive de ses traits, en avançant la main pour recevoir la lettre : ou bien qu'il fit auparavant une pause, quand même elle seroit très-courte ; & qu'après avoir fait quelques pas fortement marqués il prononçât les dernières paroles, qui sont, pour ainsi dire, un retour subit à la réflexion. Cette réflexion même devroit cesser aussi-tôt d'avoir lieu ; car sa durée tant soit peu prolongée ne seroit ni naturelle, ni vraie. Il seroit déraisonnable de vouloir que la plus impétueuse de toutes les passions s'évaporât avec tant de rapidité, & sans que ses éclats tumultueux se multipliassent après quelques courts intervalles.

La continuité du jeu, la réunion de plusieurs mouvemens & le passage de la tranquillité à l'affection, & de celle-

ti à la tranquillité, ont été jusqu'ici l'objet de nos recherches; ce qui nous reste à examiner se réduit à la question principale dont j'ai fait mention plus haut, & qui concerne la réunion de plusieurs mouvemens passionnés. J'ignore si ma réponse à cette question sera claire & satisfaisante; mais je suis convaincu que s'il m'étoit possible de la donner, elle seroit de la plus grande utilité pour le comédien. Selon moi, elle lui enseigneroit très-souvent la nuance convenable, & le véritable degré de l'expression; elle lui feroit sentir la nécessité des repos, en lui indiquant sûrement la juste mesure de leur durée, & peut-être aussi la suite des mouvemens avec lesquels il pourroit les remplir; elle l'aideroit à trouver le véritable jeu muet pendant le discours des personnages avec lesquels il est en scène, discours, qui souvent sont trop longs, ou qui occasionnent des sentimens trop disparates pour que le jeu muet puisse se borner à prolonger l'expression précédente. Ce dernier avantage seroit sur-tout sensible dans les tragédies écrites en vers, dont le dialogue devient en partie si peu naturel, parce que les répliques des

personnages contiennent presque toujours trop de choses, ce qui en fait de longues tirades aussi fatigantes pour l'acteur qui les déclame qu'embarrassantes pour celui qui doit les accompagner de son jeu muet.

LETTRE XLI.

LA rapidité avec laquelle une flamme doit s'élever & disparoître ensuite, dépend, selon vous, des qualités de la matière, qu'une étincelle embrâse. Il y en a qui sont peu ou point combustibles ; d'autres sont humides, d'autres encore prennent feu très - facilement. N'en sera-t-il pas de même de la célérité avec laquelle une passion doit naître & mourir ensuite ; &, continuez-vous, cette célérité ne dépendra-t-elle pas de la disposition plus ou moins grande, que, suivant son caractère général, & suivant sa situation particulière, l'ame aura à se livrer à une passion donnée ? Cette pensée, par elle-même, est d'une vérité frappante ; mais je doute qu'elle puisse vous servir pour

démontrer la possibilité d'un passage immédiat de la tranquillité à des affections déterminées & plus vives. Lorsque sans aucun indice extérieur & peut-être à notre insçu des dispositions prochaines au développement de certaines affections se trouvent cachées dans les recoins obscurs de notre ame; quand l'homme a une propension secrette à la joie, à la tristesse, à la mauvaise humeur, ou à quelqu'autre sentiment; il s'y livrera sans doute à la première impulsion, peut-être même subitement & avec une impétuosité très-visible. Mais alors la parfaite tranquillité de l'ame, que j'ai présupposée comme condition essentielle, n'existe plus : le calme extérieur n'est qu'une apparence trompeuse, & le passage ne se fait que d'un moindre degré de vivacité à un degré plus fort.

Mais peut-être n'est-ce pas-là ce que vous avez voulu dire par votre objection? Son véritable sens feroit-il qu'une tranquillité parfaite, ou qu'un équilibre absolu de l'ame est une idée, à laquelle aucun de ses états réels ne répond exactement; que sa situation & son caractère produisent déja une dispo-

ſition ſecrette à de certaines affections, & que cette diſpoſition n'eſt autre choſe que la préſence de certains mouvemens inſenſibles, qui, en acquérant plus de vie, plus de plénitude & plus d'énergie, deviennent de véritables affections? Si c'eſt là votre idée; je ſuis entièrement de votre avis. L'état d'un équilibre parfait & d'une entière indéciſion me ſemble auſſi n'être qu'apparent; mais j'ai cru qu'il ne falloit pas rejetter abſolument les apparences dans des recherches qui ne ſont, pour ainſi dire, deſtinées que pour un pareil objet. Au reſte, ſi vous l'aimez mieux, ſubſtituez par-tout le terme de mouvement inſenſible de l'ame à celui de tranquillité d'eſprit, & appliquez enſuite ce qui a été dit de cette dernière ſituation à la théorie ſuivante de la réunion de pluſieurs mouvemens paſſionnés.

Ces mouvemens peuvent être d'une ſeule ou de pluſieurs eſpèces : dans le premier cas, la foibleſſe ou la force en déterminent la différence, & les diverſes manières poſſibles de leur réunion conſiſtent dans leur accroiſſement ou dans leur diminution. Nous avons déja examiné celle-ci, en tant qu'elle doit s'opérer par une tranſition imperceptible

à la tranquillité ; mais ſi elle doit ſe faire par l'intervention d'autres affections, elle appartiendra à la théorie de la réunion de ſentimens d'une eſpèce différente : il ne nous reſte donc à examiner ici que l'accroiſſement des mouvemens paſſionnés. Si la gradation en doit être inſenſible, alors le ſeul conſeil qu'on puiſſe donner à l'acteur, conſiſte en ce qu'il doit ſaiſir les traits les plus propres & les plus eſſentiels de chaque paſſion, & indiquer leur accroiſſement en les renforçant. Au contraire, ſi cet accroiſſement doit avoir lieu en franchiſſant rapidement pluſieurs degrés intermédiaires ; il faut alors ajouter une nouvelle obſervation au conſeil que je viens de donner à l'acteur ; ſavoir, que dans cette ſituation, ainſi que dans le paſſage d'une parfaite tranquillité apparente, l'ame ſe trouve dans un état intermédiaire de déſordre, & que dans le cas d'une diſtance trop ſenſible entre les degrés, le jeu du geſte doit auſſi indiquer cet état par un air d'étonnement, par un léger reculement de ſurpriſe, ou par tel autre mouvement équivalent. Je rendrai l'une & l'autre obſervation plus ſenſibles par un

exemple, que je n'ai pas befoin d'inventer, puifque j'en ai fait l'obfervation fur la fcène : il vous fera d'autant plus agréable, qu'il eft pris dans *Othon de Wittelsbach*, votre pièce favorite.

Frédéric de Reufs fufpecte la probité de l'empereur *Philippe; Othon*, quoique trop vertueux pour foupçonner déja une perfidie, veut cependant entendre la lecture de la lettre que *Philippe* lui a donnée pour le duc de Pologne. Le comte Palatin, comme vous ne l'ignorez pas, fait auffi peu lire que fon écuyer *Wolf.* Le chevalier *Frédéric* fe place près d'une table; *Othon* fe met à côté de lui, & penchant un tant foit peu la tête, il dirige fon oreille vers le chevalier. La confiance qu'*Othon* a dans les promeffes de l'empereur l'emporte ici fur le foupçon; l'indignation qui s'affocieroit bien vîte à ce foupçon s'il augmentoit, ne peut encore acquérir affez de force dans fon ame. L'expreffion de toute fa Phyfionomie n'eft que celle de la curiofité, d'une attention férieufe (1). Le cheva-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. 1.

lier lit, & dès le commencement de la lettre il ſe trouve des paſſages, qui, ſans être abſolument offenſans, paroiſſent néanmoins étranges. Ces paſſages, tels que le chevalier les rend, ne reſſemblent pas à ceux qu'avoit lu l'empereur ; il eſt donc naturel qu'ici l'attention doit redoubler. Après un étonnement viſible avec lequel *Othon* accompagne ces mots : » Quoi cela ſe trouveroit dans la » lettre ? l'empereur ne me l'a pas lu de même ! » après avoir témoigné ſa ſurpriſe en ſecouant légèrement la tête, il s'approche davantage du chevalier ; il place ſon oreille plus près de la bouche du lecteur, comme pour abréger le chemin aux ſons qu'elle va articuler, & pour les ſaiſir avec plus de ſûreté & de vîteſſe ; ſes ſourcils ſont plus rapprochés, & tous les muſcles de ſon viſage annoncent plus de tenſion & de force (1). Après le ſecond paragraphe de la lettre qui ne change rien par rapport à l'attention, vient le conſeil ſecret & perfide que l'empereur donne au duc de Pologne de ne confier aucune pou-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. 2.

voir à *Othon* dont il puiſſe diſpoſer ; & moins encore de combler ſes vœux en lui donnant la main de ſa fille, ſi célèbre par ſa beauté. Ce trait de la plus baſſe & de la plus noire ingratitude de la part de l'empereur révolte *Othon*; moins il s'y attendoit & plus ſon cœur eſt déchiré : la triple exclamation *ha!* de ce comte Palatin eſt auſſi-bien le premier élan de la fureur que celui du plus grand étonnement ; ſon œil s'agrandit, ſa main ſe ferre avec force, & de plus profondes rides ſillonnent ſon front; il a de la peine à reſter en place ; le ſeul motif qui l'y retient encore, c'eſt le deſir infiniment plus vif de voir cette abominable trame entièrement découverte; deſir qui ne permet preſque pas au chevalier de ſe livrer à ſon propre étonnement ; car avec quelle chaleur *Othon*, en répétant à pluſieurs repriſes : « Liſez, liſez ! » ne le preſſe-t-il pas d'achever ſa lecture ! Maintenant il ne lui ſuffit plus d'avoir ſon oreille fort près de la bouche du chevalier ; il le fixe avec un regard avide & immobile, comme pour ſaiſir les paroles immédiatement ſur ſes lèvres à meſure qu'il lit, ou plutôt pour lire dans ſes mines les paroles

avant qu'elles ne soient prononcées; &, conformément à la remarque faite plus haut (1), suivant laquelle, lors d'un récit intéressant, celui qui l'écoute saisit souvent son interlocuteur par l'habit, ou par quelque partie de son corps, le comte Palatin porte aussi la main sur l'épaule du chevalier (2). L'étonnement d'*Othon* ne peut plus s'accroître, mais bien sa fureur, ainsi que le desir qu'il a de savoir tout le contenu de la lettre. Quoique par lui-même l'avertissement donné par l'empereur au duc de Pologne soit déja très-offensant pour lui, cependant la raison qu'il en produit l'est infiniment davantage ; savoir, que l'esprit d'*Othon* est trop altier & trop enclin à la rebellion & à la discorde. Ces mots sont à peine prononcés, qu'*Othon* a quitté sa place ; c'est trop peu pour lui que de saisir le chevalier par l'épaule ; il lui passe le bras droit entièrement autour du col, tandis qu'il appuie avec force son poing sur la table. Un regard fixé sur le visage du lecteur ne lui paroît plus un moyen propre à

(1) Voyez Lettre XV, p. 142 du Tome IV de notre *Recueil*.
(2) Voyez Planche XXXII, fig. 1.

ſatisfaire aſſez promptement ſa curioſité : ſans ſonger qu'il ne ſait pas lire, il regarde la lettre avec l'expreſſion du deſir & de la fureur parvenus à leur plus haut degré (1).

J'ignore ſi pour d'autres que vous, mon ami, cette deſcription ſera aſſez claire & aſſez frappante, & ſi elle ſera bien ſentir l'exactitude & la vérité dans la gradation & dans le développement ſucceſſifs des plus petits mouvemens propres à la ſituation dont il s'agit ; mais j'eſpère que vous en ſerez ſatisfait, puiſque votre mémoire ſuppléera facilement à ce qui pourroit y manquer.

Des affections intuitives on paſſe aux deſirs qui leur ſont analogues de la même manière que d'un degré inférieur d'une affection on paſſe à un degré ſupérieur ; car au fond ce paſſage n'eſt abſolument autre choſe qu'un développement ſucceſſif, qu'une progreſſion graduelle. La mauvaiſe humeur peut-être trop foible pour que ; transformée en colère, elle déploie ſon activité ; l'amour peut être ſeulement une douce impreſſion ſans

(1) Voyez Planche XXXII, fig. 2.

qu'une tendance extérieure à la poffeffion de l'objet aimé puiffe le rendre fenfible ; & la douleur peut être trop modérée, trop concentrée, pour caufer des agitations extérieures ou des paffions violentes. Malgré cela, chacune de ces affections confifte déja en une impulfion fecrette de l'ame qui n'a befoin que d'être fortifiée par des impreffions fur les organes, ou par des idées de l'imagination plus vives & plus répétées, pour fe manifefter comme defir au-dehors. Lorfqu'aucun obftacle n'en arrête l'activité, ou quand l'obftacle qui s'y oppofe fe détruit de lui-même, le paffage fe fait d'une manière facile, directe & fans état intermédiaire : un ruiffeau tranquille n'a befoin que d'une plus forte quantité d'eau ; & il fuffit de détruire la digue qui arrête un ruiffeau déja enflé pour que l'un & l'autre fuivent leurs cours dans les lits qu'ils fe font creufés. Il en eft fans doute autrement, lorfque l'obftacle doit être furmonté par les propres forces du defir : dans ce cas, il exiftera un état intermédiaire accompagné d'inquiétude, un fentiment compofé, un combat peut-être douteux entre des affections, dont

je ne puis parler qu'après que j'aurai examiné le paſſage d'une ſituation de l'ame à une autre d'une eſpèce différente.

La réflexion la plus rapide vous prouvera d'abord que ce paſſage n'eſt pas d'une égale facilité à l'égard de toutes les affections, & qu'il ſe fait tantôt avec beaucoup de célérité, & tantôt d'une manière très-lente. La théorie ne peut rien déterminer par rapport à la rapidité de ces ſortes de paſſages & aux difficultés qui les ralentiſſent, lorſque la nature & la complication des événemens, ou les qualités individuelles des caractères en ſont la ſource. Les variétés vont ici à l'infini, & il y auroit non pas de la hardieſſe, mais une eſpèce de folie, à vouloir en meſurer l'immenſité. Toutes les fois que dans la nature générale même des ſentimens, indépendamment des événemens & des idées qui les excitent, & des caractères qui en ſont affectés, il y a une cauſe de cette facilité ou de ces difficultés dans leur ſucceſſion, la théorie peut & doit même prendre cette cauſe en conſidération. J'appellerai *prochaines* les affections, dont la ſucceſſion ſe fait ſans difficulté, & *éloi-*

gnées, celles qui se trouvent opposées entr'elles.

La première & la plus importante question qu'il y ait à former ici, c'est de savoir à quels signes certains, essentiels & permanens nous pouvons connoître cette *proximité* ou cet *éloignement*? La différence que nous remarquons à cet égard n'est certainement pas de la même espèce que celle qu'on établit ordinairement entre les affections agréables & les désagréables. Une mélancolie profonde qui, renonçant volontairement à l'usage de ses forces, n'emploie pas le moindre effort pour se délivrer d'un mal, parce qu'elle ne voit aucune possibilité d'y réussir, est sans doute une affection très-désagréable & fort malheureuse. Et cette fureur, qui, dans ses aveugles transports, pousse l'homme à des violences envers lui-même, n'est certainement pas un sentiment pareil à celui que nous donnons aux tranquilles habitans des champs élisées. Cependant, quelle distance considérable n'y a-t-il pas entre ces deux affections? combien de situations intermédiaires d'une durée très-longue n'est-on pas forcé de supposer pour trouver une liaison naturelle entre ces deux affec-

tions ? Voici un autre exemple : l'amour tendre, doux & concentré en lui-même, qui ſympathiſe tant avec le murmure d'un ruiſſeau limpide ſerpentant à travers des prairies émaillées de fleurs, ou avec celui des feuilles agitées par le zéphyre, eſt ſans contredit un des ſentimens les plus doux & les plus heureux des mortels : & celui qui, animé d'une joie vraie, la manifeſte par la danſe, par des battemens de mains, par des cris d'alégreſſe ou par des éclats de rire, n'eſt certainement rien moins que malheureux à nos yeux. Mais avec quelle répugnance l'amant ne quittera-t-il pas le gazon où mollement étendu il ſoupiroit ſes amours, pour partager les orgies bruyantes & tumultueuſes de l'homme livré à la joie ; & combien peu celui-ci ſera-t-il diſpoſé à s'enivrer à côté de l'amant, du même ſentiment doux & voluptueux qui abſorbe toutes les facultés de ce dernier ? Au reſte, il n'eſt pas moins vrai, que très-ſouvent les extrêmes ſe touchent : les ſenſations agréables avoiſinent les déſagréables en tant de points, & les unes ſe transforment dans les autres ſouvent avec tant de facilité & d'une manière

ſi imperceptible ! Dans tel inſtant l'amour eſt encore une langueur douce & voluptueuſe, une jouiſſance tranquille des beautés du corps ou de l'ame : une idée triſte ſe réveille ſubitement dans l'imagination ; le cœur la ſaiſit ſans répugnance, & l'amant heureux tombe tout d'un coup dans la mélancolie. --- Vous me direz que cette mélancolie même eſt un ſentiment plus délicieux que déſagréable ; mais ceci ne rend pas votre cauſe meilleure, & ne ſert qu'à nous rappeller que les idées de l'agréable & du déſagréable ſont ſi équivoques & ſi incertaines, qu'elles ſe confondent imperceptiblement par des nuances extrêmement fines & foibles, & qu'il n'exiſte preſque nulle part des limites rigoureuſement déterminées, invariables & permanentes qui les ſéparent.

Ici la claſſification en affections qui élèvent l'ame & en affections qui l'abattent ne ſerviroit pas mieux à notre objet. L'admiration & la colère appartiennent certainement aux premières ; mais ſuppoſons que mes ſens & mon imagination ſoient occupés par un ſujet grand & ſublime, & que toute la faculté penſante de mon ame en ſoit, pour ainſi

dire, remplie ; dans cette situation, trouverai-je une transition immédiate à la colère & au desir de me venger dès le premier instant que j'y serai provoqué ? Quelle que puisse être la chaîne des idées & des événemens, n'aurai-je pas besoin d'un certain intervalle pour me recueillir & pour me reconnoître ? Un mouvement intermédiaire de l'ame n'aura-t-il pas lieu, & ne faudra-t-il pas qu'on y passe nécessairement pour arriver à l'affection indiquée ? --- L'effet de la crainte qui nous rend incertains & tremblans, & de ce ravissement qui plonge l'ame dans un doux allanguissement, dont je vous ai déja tracé l'esquisse dans ma dix-neuvième lettre (1), n'est-il pas d'en abattre & d'en relâcher les facultés : mais malgré cela pouvez-vous trouver quelque caractère, quelque succession d'idées qui puissent rendre possible la liaison immédiate de deux sentimens aussi différens & aussi opposés ? --- Cependant cette dernière classification contient en effet quelque chose de ce que nous cherchons ; elle

(1) Voyez Planche XVII, fig. 1, Tome IV, p. 187 de notre *Recueil.*

nous rapprochera plus de la solution du problême que la première, & il s'agit seulement d'en saisir l'essentiel & de l'examiner par une analyse exacte.

LETTRE XLII.

VOTRE attention doit se porter principalement sur les propriétés de la marche des idées des différentes affections pour connoître la véritable cause de la succession médiate ou immédiate de certaines situations de l'ame. Lorsque les affections se ressemblent dans la marche de leurs idées elles sont prochaines, & éloignées quand cette ressemblance n'à pas lieu. Mais cette ressemblance peut exister ou ne pas exister sous plus d'un rapport : la marche des idées n'est pas seulement rapide ou lente ; elle est aussi ferme ou légère, liée ou décousue, égale ou inégale : il s'agit donc maintenant de savoir auquel de ces rapports il faut s'attacher? Je répondrai qu'il faut tâcher de les saisir tous. Ainsi que le médecin, en voulant étudier l'état d'un malade, ne doit pas seule-

ment obſerver la célérité ou la lenteur; mais auſſi la plénitude ou la foibleſſe, l'égalité ou l'inégalité du pouls; de même le phyſiologue qui veut connoître le véritable état de l'ame, ne doit pas s'attacher excluſivement à l'un ou à l'autre point, mais à tout ce qui dans l'ame, par rapport à la marche de ſes idées, peut être analogue à ces modifications corporelles que le médecin doit chercher à ſaiſir. En eſſayant d'employer ces ſignes dans vos propres recherches, j'eſpère que par-tout vous en reconnoîtrez la juſteſſe; vous trouverez que les affections ſe ſuccèdent d'autant plus facilement qu'il y a une reſſemblance plus frappante, & tenant à une plus grande quantité des points que j'ai indiqués, & que leur ſucceſſion eſt d'autant plus difficile dans la proportion contraire. Une cauſe ultérieure de ceci exiſte dans la nature même de l'ame, dans cette tendance qui lui eſt propre de prolonger la ſituation où elle ſe trouve; tendance qui ſe ſoutient à côté d'une autre non moins eſſentielle, par laquelle l'ame cherche ſans ceſſe le changement & la variété. De même que cette dernière tendance ne permet au-

cune durée d'une ſituation uniforme & dans un degré de force toujours égale ; de même auſſi la première ne permet point de ſaut, point de révolution bruſque, & point de férie immédiate de ſituations oppoſées entr'elles. Un léger changement ne cauſe auſſi qu'une altération légère & peut-être imperceptible ; un changement plus grand produira un plus grand déſordre, & la durée de l'un & de l'autre ſera proportionnée à l'impulſion de leurs cauſes.

Appliquons maintenant les marques diſtinctives que je viens d'établir, d'abord aux affections dont nous n'avons pu expliquer la proximité ou l'éloignement par la raiſon qu'elles étoient agréables ou déſagréables, qu'elles élevoient ou abattoient l'ame. Pourquoi une liaiſon immédiate ne peut-elle exiſter entre la profonde mélancolie & la ſouffrance accompagnée de fureur ? Cette première affection qui ſe complait dans ſa triſteſſe, qui trouve un charme ſecret à en agrandir les motifs, a une marche indolente ; loin d'avancer elle ſemble plutôt reſter au même point, ou y revenir avec complaiſance lorſqu'elle s'en eſt tant ſoit peu écartée :

sa progression, si elle a lieu, est silencieuse, timide & foible, & ses mouvemens sont doux, liés & comme fondus l'un dans l'autre. La marche de l'autre affection au contraire, est rapide & brusque, la vigueur, la violence même caractérisent ses pas, & ses mouvemens sont rudes, irréguliers, heurtés & variant sans cesse. --- Pourquoi le passage immédiat d'un amour tendre & tranquille à une joie vive & bruyante n'a-t-il pas lieu ? L'un avec une voluptueuse lenteur s'arrête à la contemplation de chacun des charmes de l'objet aimé ; il enchaîne toutes ses idées avec douceur & d'une manière insensible ; il en parcourt la riante série sans précipitation & sans bruit. La joie, au contraire, a une marche ferme, rapide & fière, mais en même-tems sémillante, ce qui en exclut l'uniformité. --- Pourquoi l'admiration mêlée d'étonnement & la colère furieuse ne sont-elles pas des affections susceptibles d'une liaison immédiate ? L'une marche avec une lenteur majestueuse ; l'autre est impétueuse & brusque ; le pas de la première est égal & mesuré ; celui de la seconde ne connoît ni règle, ni frein ; l'une, malgré sa plé-

nitude, n'en eſt pas moins continue & douce; l'autre, dans ſon accroiſſement, devient d'autant plus rude, d'autant plus heurtée & d'autant plus tumultueuſe que ſes exploſions ſont plus inattendues.—Pourquoi ce doux raviſſement qui allanguit les ames tendres ne peut-il s'aſſocier immédiatement à l'effroi, ni à la crainte, ni à la terreur pannique? La marche de la première affection eſt très-lente, celle des autres très-rapide; l'une procède ſans interruption & avec une meſure égale, l'inégalité & l'incohérence caractériſent les autres; d'un côté la fermeté ſe réunit à la plénitude; de l'autre il n'y a qu'incertitude, que foibleſſe. Si une liaiſon immédiate entre les affections dont il s'agit devoit avoir lieu, il faudroit que l'ame changeât tout-à-coup de ſituation, tantôt en grande partie, tantôt en totalité, & même ſans aucun intervalle quelconque. — Il n'en eſt pas ainſi de l'amour langoureux & de la mélancolie douce & voluptueuſe. La marche de leurs idées ſe reſſemble en pluſieurs points; par exemple, dans la lenteur, dans la continuité & dans l'égalité; & la ſeule différence qu'il pourroit y avoir

ne

ne se trouvant peut-être que dans la plénitude, pourquoi ces deux affections ne pourroient-elles pas se suivre immédiatement & sans la moindre difficulté?

Nous ne finirions pas, si nous voulions passer en revue toutes les affections dont nous avons marqué les différences, & déterminer le degré de leur proximité & de leur éloignement réciproque, en les comparant entr'elles suivant la ressemblance ou la dissemblance de la marche de leurs idées. Cependant, examinons encore une seule affection pure; par exemple, la colère, dans les points par lesquels elle tient à d'autres affections, & appliquons-y notre théorie pour en constater la justesse. Si l'on demande : pourquoi la confiance réfléchie en son propre mérite, en son courage & en ses forces rend l'homme plus enclin à la colère que toute autre tranquille affection contemplative? La réponse se présente sur le champ, lorsqu'on réfléchit à la situation, dans laquelle ce sentiment orgueilleux place l'ame : la plénitude, la fermeté & l'énergie se trouvent déja dans la marche des idées; il ne lui manque que de la célérité dans un accroissement

porté jusqu'à la fureur, & l'ame sera montée au ton où elle doit être pour passer tout-à-coup à la colère. Veut-on savoir pourquoi la joie, quelqu'opposée qu'elle puisse paroître à la colère, n'y passe pas moins avec la plus grande facilité, lorsqu'elle est portée à l'excès? (observation dont la vérité est constatée par les rixes qui accompagnent ordinairement les orgies bruyantes;) la nature de la marche des idées fournira également la solution de ce problême : la joie trop exaltée est d'une célérité si grande & si inquiète, sa marche est si ferme, elle s'élance avec tant de vigueur, qu'un degré de tension de plus suffit pour faire passer l'ame subitement à la colère. Est-on curieux de connoître la raison qui rapproche la souffrance de la colère d'une manière très-intime, au point que le passage réciproque de l'une à l'autre ne tient qu'à un degré? il suffira de considérer attentivement le torrent des idées propres à ces deux affections. Dans toutes les deux la célérité, la plénitude & l'impétuosité de ce torrent sont d'une égalité si frappante, qu'il est impossible de trouver entre les affections une harmonie plus complette. Veut-on savoir pourquoi le desir de jouis-

fance dégénère fi facilement en fureur? ce fera encore la fituation de l'ame qui en donnera l'explication. La marche des idées de ce defir porté au fuprême degré eft rapide, ferrée, irrégulière, & ces propriétés lui font auffi effentielles qu'elles le font à celle qui caractérife le développement des idées de la colère.—Je conviens qu'aucune de ces explications n'eft parfaitement fatisfaifante, & qu'on pourroit alléguer encore beaucoup d'autres raifons fur cet objet. J'efpère, mon ami, que cet aveu ne vous furprendra pas : à la vérité, je ne me fuis attaché ici qu'à la poffibilité la plus générale d'une liaifon refpective entre différentes affections; mais vous vous rappellez bien fans doute, que dès le commencement de ces recherches je leur ai fixé ces limites.

Jettez encore une fois un regard attentif fur les exemples que nous venons d'examiner, & ils vous fourniront matière à quelques remarques importantes. La première fera, que le voifinage ou l'éloignement qui peut exifter entre des affections ne dépend pas tant de leur nature en général, que du degré de leur force refpective. Pour

prouver que la douleur & la mélancolie sont des affections éloignées, entre lesquelles une liaison immédiate ne peut avoir lieu, il ne suffisoit pas de les nommer tout uniment; mais il falloit qu'en les considérant dans leurs degrés supérieurs, je prisse la douleur accompagnée de la fureur & de la mélancolie la plus profonde. Lorsque ces affections sont dans un degré inférieur, il n'y a presque pas de difficulté de passer immédiatement de l'une à l'autre. Celui qui, abattu par la douleur, fixe tristement le tombeau de l'ami qu'il vient de perdre, sent tout-à-coup le poids du chagrin dont il est accablé; en poussant un profond soupir il lève vers le ciel des yeux éteints par les larmes, & après avoir procuré ce court soulagement à son cœur navré, il retombe dans sa première mélancolie; ses muscles perdent subitement leur tension passagère, & sa tête s'affaisse davantage sur sa poitrine. Il étoit nécessaire que je déterminasse de la même manière, plus particulièrement toutes les autres affections, pour rendre leur éloignement sensible; il falloit donc que je peignisse l'amour doux & tendre, la joie

vive & bruyante, l'admiration pleine & mêlée d'étonnement, la colère impétueuse & portée jusqu'à la fureur. J'ai déja remarqué, en parlant de la nécessité de modérer le jeu dramatique (1), que dans les degrés inférieurs les affections s'évanouissent, se nuancent, se mêlangent & se métamorphosent plus facilement à raison des sentimens excités par les situations du moment. A mon avis, on fera donc mieux de parler de la proximité de plusieurs mouvemens, de plusieurs états passionnés de l'ame, que de celui de plusieurs affections. Cette dernière expression engage trop facilement à s'occuper seulement de l'idée de l'espèce en particulier, & non pas à porter son attention sur la situation entière & spéciale dans laquelle l'ame se trouve placée.

A cette remarque s'en lie sur le champ une autre; savoir, que dans l'examen de la proximité des mouvemens de l'ame, il ne faut pas s'attacher à la manière ordinaire de s'exprimer, quoique ce soit aussi souvent celle qu'emploie la philosophie.

---

(1) Voyez *Lettre XXXIV*, *pag.* 227 *de ce Volume*.

Cette manière de s'exprimer ne fait pas toujours connoître les passions avec une exactitude rigoureuse; tantôt au lieu d'indiquer un mêlange, elle fait seulement mention de l'affection qui y domine; tantôt elle désigne une situation de l'ame tout-à-fait disparate par le nom de l'affection fondamentale qui en est la cause. C'est ainsi qu'on dit communément & sans aucune difficulté, que souvent le jaloux passe subitement de la fureur la plus terrible à l'amour le plus tendre; & cependant une succession immédiate ou seulement prochaine de deux affections aussi opposées entr'elles est absolument impossible. Examinez *Othello*, qui offre un tableau si complet & si parfait de la jalousie : que trouvez-vous dans la scène, où ce *More*, après avoir parlé avec tant de violence à sa femme, est ensuite attiré par ses charmes avec une force irrésistible ? Rien autre chose sans doute que des émotions qui vont jusqu'à l'attendrissement ; ensuite une explosion subite de la plus cuisante douleur, dont l'amour est probablement la source, mais qui n'offre ni trace, ni soupçon des mouvemens caractéristiques de cette passion (1) ? Et

(1) *Acte IV, Scène 2.*

déja auparavant, c'eſt-à-dire, dans la ſcène avec *Jago*, où, après avoir déclaré ſa ferme réſolution d'ôter la vie à *Deſdémona, Othello* ſe rappelle tout d'un coup ſa beauté, les qualités aimables de ſon esprit, ſes manières douces & engageantes, enfin, toutes ſes perfections; qu'y trouvez-vous de plus qu'une émotion intérieure remplie d'angoiſſes ſecrettes, qu'une ſouffrance auſſi vive que profonde de laquelle il peut retomber à chaque inſtant dans cette première fureur, qui le pouſſe à la vengeance; paſſage qui ne pourroit avoir lieu ſi ſon cœur étoit ému par une véritable tendreſſe(1)? L'amour eſt ſans doute l'affection fondamentale qui cauſe ces émotions violentes dans ſon ame; mais ces émotions mêmes n'ont rien de cette molleſſe, de cette douceur, de cette tendre langueur qui caractériſent ce ſentiment.

Ma troiſième remarque tombe ſur ce que la facilité de la liaiſon, à l'égard de toutes les affections prochaines, n'eſt pas réciproque. Le paſſage de la colère à

(1) Ibidem, *Scène 1.*

la douleur, & de celle-ci à la colère, est également facile & rapide; mais le retour de la colère à la joie ou au sentiment fier & tranquille de sa propre grandeur est un pas plus mal-aisé que ne l'est celui de ces dernières affections à la première. Il en est ici des mouvemens de l'ame comme des vagues de la mer : sans doute la tempête doit avoir déployé pendant quelque tems sa fureur avant qu'elle ne pénétre dans les abîmes de l'océan, & qu'elle n'en lance les flots jusqu'aux nues; mais il faut bien plus de tems pour que les vagues agitées puissent devenir tranquilles, & qu'elles n'offrent plus qu'une douce ondulation ou un calme parfait. Cette comparaison, ainsi que vous le remarquerez sans peine, ne peut s'appliquer ni à la colère, ni à la douleur : l'une de ces affections est aussi brusque, aussi impétueuse que l'autre; &, par une conséquence naturelle, le passage de l'une à l'autre est également facile.

La discussion précédente vous prouve que ce qui a été dit des mouvemens de l'ame d'une seule espèce, peut aussi s'appliquer à ceux d'une espèce différente, soit prochaine ou éloignée. La

fucceffion des premiers, fi la marche de leurs idées n'eft pas tout-à-fait la même, confifte feulement dans un accroiffement ou une diminution infenfible, foit dans la célérité, dans la plénitude, dans la fermeté ou dans l'égalité de cette marche, ou dans plufieurs de ces qualités à la fois. La fucceffion prochaine & immédiate des mouvemens de l'ame qui font éloignés entr'eux feroit un faut; & la nature n'en fait point, ni dans la fphère intellectuelle, ni dans le monde corporel : tout eft lié dans fes opérations par des chaînons, à la vérité, fouvent imperceptibles; & lorfque nous croyons qu'elle a franchi de grands intervalles, ce n'eft que parce que le lien invifible en a échappé à notre pénétration. De pareils paffages brufques font donc impoffibles : le torrent rapide des penfées ne peut être fubitement arrêté, ni leur cours lent & pareffeux être accéléré tout-à-coup; & encore moins peut-on changer en un inftant les différentes qualités que nous avons remarquées dans leur marche; de forte qu'avec un degré inférieur de fermeté il s'y manifefte rapidement beaucoup plus de célérité, &c. Un certain

désordre, une fluctuation inquiète entre l'état qui doit cesser & celui qui doit commencer aura donc lieu ici aussi-bien que dans les liaisons des mouvemens de l'ame dont l'espèce est la même, mais dont les degrés sont moins rapprochés. Lorsque l'éloignement qui existe entre les affections est très-petit, c'est comme si ces affections étoient prochaines. Le désordre, qui, lors de leur liaison aura lieu, sera momentané, & échappera peut-être à l'œil de l'observateur ; concentré, pour ainsi dire, dans les fibres les plus fines & les plus secrettes, il y causera une légère commotion, qui se propagera à peine jusqu'aux yeux & aux lèvres, & moins encore jusqu'aux parties du corps plus difficiles à émouvoir. Lorsque l'éloignement est considérable, alors l'agitation, l'oscillation & les efforts de l'ame affectée par deux sentimens incompatibles deviendront sensibles à l'organe de la vue par les modifications que le corps subira. Ici l'on remarque, suivant la différence des cas, tantôt les secousses du rire, tantôt les convulsions des pleurs, tantôt un changement subit de la couleur du visage, un tremblement

de tous les membres, cette agitation inquiète qui décèle le doute, l'inquiétude, ou d'autres mouvemens indécis & incertains de ce genre. — Dans l'art de la déclamation les différens changemens & les ruptures dans le ton répondent à ces modifications de la pantomime.

Vous vous attendez peut-être que je vais parcourir avec vous le vaſte champ d'obſervations qui s'offre ici à notre curioſité, ſinon entièrement, du moins en partie ; & que j'eſſayerai de faire ſortir des propriétés caractériſtiques de la marche des idées, les phénomènes extérieurs que leur mêlange & le déſordre excité dans l'ame doivent produire lors du paſſage d'une affection à une autre. Mais, à mon grand regret, tout ce que je pourrois dire ici ſe réduit à des remarques en partie triviales & en partie très-indéterminées ; & j'avoue que pour indiquer avec exactitude & préciſion les obſervations plus fines & moins connues, en général, que cette matière pourroit offrir dans ſon développement, je n'ai pas aſſez de pénétration & d'adreſſe, ou bien la langue n'eſt pas aſſez riche en termes propres dont

j'aurois besoin pour rendre mes idées? Je n'ai indiqué qu'en général les différences qui existent dans la marche des idées propres à chaque affection, ainsi que celles qui caractérisent les modifications du rire, des pleurs, du tremblement, &c. Avec quelle précision ne faudroit-il pas déterminer chacune de ces différences! avec quelle exactitude ne faudroit-il pas indiquer dans les premières la proportion de leurs qualités infiniment variées, & dans les autres les degrés & les nuances! d'ailleurs il faudroit que ce travail fût possible pour que les résultats de pareilles discussions ne devinssent pas ou très-insuffisans, ou en partie, selon les apparences, complettement inexacts! Cependant, il n'étoit pas inutile d'offrir ce genre de spéculation à votre esprit avide de recherches. Quoique ce ne soit qu'une légère esquisse, elle peut néanmoins, telle que je la présente, être de quelqu'utilité à l'artiste, en l'excitant à chercher le geste, la mine & l'attitude convenables à chaque situation, en lui donnant du goût pour un genre d'observations dont la réunion & la comparaison, malgré tous les obstacles qui

se présentent ici, peuvent lui procurer à la fin des connoissances plus exactes, plus complettes & plus solides qu'on n'en a eu jusqu'à présent sur une matière aussi difficile.

LETTRE XLIII.

On trouve dans une dissertation de Hume, sur les passions, une observation qui me paroit plus belle & plus féconde que celle que vous avez citée de l'ouvrage de Home. Le premier de ces auteurs compare l'ame à un instrument à cordes, dont les vibrations des cordes frappées continuent après que l'impulsion a cessé, & ne se perdent que peu-à-peu & d'une manière imperceptible (1). Par cette raison, les tons qui

---

(1) *Essays and Treatises on several Subjects; Vol. III, p.* 253. If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, wich, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive: for wich reason,

ſuivent les premiers, ne ſont jamais bien purs ; les nouvelles vibrations ſont entendues avec les premières qui durent encore, & les tons ſe mêlent & ſe confondent l'un dans l'autre. De la même manière, des affections qui doivent ſe ſuccéder rapidement, ne peuvent jamais être pures ; la ſituation dans laquelle l'ame a été placée par la première affection, dure encore, lorſque la nouvelle commence déja, & juſqu'à ce que l'effet de celle-ci ceſſe entièrement, l'union, s'en fait par un ſentiment compoſé. Home, qui parle ſimplement du ton de l'ame ſans une détermination plus préciſe, nous laiſſe dans l'incertitude, ſi ſa comparaiſon eſt priſe du ton de la flûte, qui s'évanouit avec la ceſſation de l'expiration, ou de celui de la harpe, dont les vibrations de la corde pincée en prolongent la réſonnance (1).

---

when any object is preſented, wich affords a variety of views to the one, and emotions to the other ; tho'the fancy may change its views with great celerity ; each ſtroke will not produce a clear and diſtinct note of paſſion, but the one paſſion will always be mixed and confounded with the other.

(1) *Elements of Criticiſm, T. I, p.*

Vous m'exhortez à ne pas ménager les exemples toutes les fois qu'il n'eſt guère poſſible de s'en paſſer, & en effet mon intention étoit de vous en donner; mais on ne peut pas taxer quelqu'un d'avarice, parce qu'il ne donne pas ſur le champ tout ce qu'il poſſède, ou parce qu'il ne partage pas les tréſors que, par un travail long & pénible, il faudroit arracher auparavant de la terre, dont il lui eſt même impoſſible de tirer tous ceux qu'elle renferme. Je me bornerai donc à quelques exemples ſeulement, pour prouver que les recherches dont nous nous ſommes occupés juſqu'à préſent, peuvent avoir en effet leur utilité pratique, & pour encourager des artiſtes penſeurs à multiplier les obſervations ſur cette matière intéreſſante. Ces exemples ne doivent pas être d'une trop grande ſubtilité. Je me ſuis déja plaint pluſieurs fois que pour déſigner les nuances trop foibles des paſſions, on ne trouve pas dans la langue des expreſſions convenables & claires, ni dans le raiſonnement des cauſes dont on pourroit les déduire. Une imagination exercée peut ſeule s'en faire une idée, de même qu'une

fenfibilité exquife peut feule les exiger dans le jeu de l'acteur.

En lifant certaines fcènes de la comédie d'*Agnès Bernauer*; par exemple, la cinquième fcène du premier, & la troifième du quatrième acte, vous ne trouverez aucune difficulté à tracer toute la fucceffion des mouvemens du rôle d'*Albert*, parce que malgré leur variété ils font tous modérés & prochains. La retenue & la fierté dominent dans la première de ces fcènes, & la tendreffe ainfi que les douces émotions dans la feconde; là l'affection principale a des nuances du mépris, du dédain, du courage altier, & d'une confiance réfléchie dans la force corporelle; ici elle a celles du fentiment moral & de la nobleffe, qui en eft inféparable, de l'efpérance, de la confiance, & de la joie douce & pure; & toutes ces variations font fi modérées, fi aifées, que chacune paroît fe développer de l'autre comme d'elle-même & fans aucune difficulté. Il n'en eft plus de même dans d'autres fcènes; par exemple, dans la troifième du fecond acte, où des mouvemens d'une nature entièrement oppofée doivent fe fuccéder avec rapidité.

L'étonnement

L'étonnement dans lequel *Albert* est jetté par un affront inattendu & public doit bientôt l'enflammer de la colère la plus violente. Ici ce prince paroît dans une double situation : son cœur est attaqué par l'endroit le plus sensible, c'est-à-dire, qu'on blesse l'honneur du chevalier, & la tendresse conjugale de l'époux ; & ceux qui l'offensent si cruellement sont ses vassaux, ses sujets. Mais au milieu de ceux-ci paroît tout-à-coup *Erneste*, qui mérite autant de respect par sa qualité de souverain légitime que par celle de père. Ce seroit sans doute un jeu très-faux & très-contraire aux convenances, si pendant toute cette scène *Albert* conservoit un ton uniforme ; s'il jouoit avec une vivacité également tumultueuse, lorsqu'il adresse la parole au duc, aux généraux, aux chevaliers, &c. Cependant il est nécessaire que l'effet de sa colère tombe aussi sur *Erneste*, qui est le plus important & le plus acharné de ses accusateurs : mais si l'acteur chargé du rôle d'*Albert* a le sentiment des convenances ; s'il ne veut pas révolter contre lui tous les spectateurs, il faut qu'au milieu des emportemens de la colère il marque encore de la

foumiſſion, de la modération & du reſpect envers ſon ſouverain. Quand il brave les chevaliers, ſon ton peut être ferme & décidé; mais ſon jeu doit être plus modéré lorſqu'il montre ſon indignation au duc: en appellant les premiers au combat, il peut s'approcher des barrières auſſi près qu'il voudra; en ſe juſtifiant vis-à-vis de ſon père, il doit en reſter éloigné. Il peut jetter avec force ſon corps en avant lorſqu'il adreſſe la parole aux premiers; mais à l'égard de l'autre, il ne doit ſe courber que foiblement & d'une manière inſenſible; cependant le reſpect ne peut modérer la colère juſqu'au degré néceſſaire, ni ſubitement, niimmédiatement; & ce reſpect peut moins encore prévaloir au point, que dans le mélange de ſentimens il paroiſſe comme le trait principal & dominant. Le premier de ces deux effets eſt rendu impoſſible par le trop grand éloignement qui exiſte entre ces affections, & le ſecond par la nature violente & impétueuſe de la colère. *Albert* a rompu ſa lance; il a déclaré que le tournois n'aura plus lieu, il a juré de pourſuivre à toute outrance, & juſqu'à la mort, quiconque, en dépit de

cette déclaration, feroit affez hardi de defcendre dans l'arène ; il a défié les chevaliers d'éprouver fon bras, fon épée & fon courage ; il a jetté le gantelet comme gage du combat à tous ceux qui oferoient attaquer l'honneur de la maîtreffe de fon cœur : & immédiatement après ces trois terribles explofions il adreffe de rechef le difcours à fon père. Ne trouvez-vous pas qu'une triple paufe devient ici abfolument néceffaire, fi *Albert* veut en quelque façon modérer fa chaleur, ou même feulement jufqu'à un certain point, afin qu'elle n'éclate pas avec trop de véhémence & trop d'impétuofité en parlant au duc ? Pendant ces paufes ne le voyez-vous pas lutter, pour ainfi dire, avec le feu qui le dévore, & ne s'en rendre maître que par le plus grand effort, fur-tout à l'inftant où il a foulé aux pieds fa lance brifée ; ne le voyez-vous pas faire quelques pas qui défignent fon inquiétude, fe tourner de côté & d'autre avec irréfolution, & diriger fes regards vers le duc, à regret, & de manière à faire appercevoir qu'il lui en impofe ? Et lorfqu'enfin il commence à parler, ne fentez-vous pas qu'il doit éprouver un tremblement

univerſel, qu'il faut qu'il change de couleur, que ſa voix doit être incertaine, & qu'on doit toujours s'appercevoir qu'il eſt dominé par la colère, laquelle enfin, après le funeſte ſignal qu'il donne avec ſon épée, lui fait oublier les devoirs de ſujet & de fils, & l'emporte au-delà de toutes les bornes du reſpect ?

Ce premier exemple n'eſt pas de mon invention; & je n'ai pas beſoin non plus de créer le ſecond; il ſuffira que je me le rappelle tel que je l'ai vu ſur la ſcène. *Alceſte*, qui, pour ſauver ſon époux, s'eſt dévouée aux dieux infernaux par un ferment ſolemnel, eſt ſubitement frappée par l'idée terrible qu'elle entend déja les battemens des aîles des ombres ſouterraines, qu'elle les voit s'approcher pour l'entraîner comme une victime qui leur eſt conſacrée. Le compoſiteur qui développe ces penſées par la répétition du même motif, fait accroître, de parole en parole, l'effroi de cette reine infortunée; des pauſes adroitement ménagées rendent ſucceſſivement ſa reſpiration plus courte, & le piano, graduellement augmenté, éteint inſenſiblement ſa voix. La dernière des

attitudes, dont l'actrice chargée de ce rôle accompagnoit cette déclamation si pleine d'expression & de vérité, s'approchoit de l'affaissement, & presque de l'anéantissement; avec le visage détourné de l'endroit où elle avoit cru voir les terribles fantômes, elle n'y jetta qu'à moitié des regards furtifs & timides; les mains renversées qu'elle avoit opposées au spectre, conservoient néanmoins leur première direction, mais elle n'avoit plus ni assez de courage, ni assez de force pour les élever & pour donner une plus forte tension aux muscles; de sorte que foibles & tremblantes, elles retomboient le long de son corps (1). Immédiatement après cette défaillance causée par l'effroi, la seconde invocation des dieux infernaux, & le sublime dévouement de cette épouse fidelle devoient avoir lieu. La déclamation musicale est ici pleine de feu & d'un enthousiasme sauvage; elle indique une ame qui déploie le suprême degré de ses forces; & parconséquent le jeu doit également avoir un très-grand degré de vivacité, si l'on ne veut

(1) Voyez Planche XXXIII, fig. 1.

pas qu'un défaut d'harmonie très-désagréable entre l'expression musicale & celle de la pantomime ne détruise l'effet de la situation. Le regard d'*Alceste* doit être fixé vers la terre, puisqu'elle évoque les divinités souterraines; il faut que son corps se penche en avant; son pas doit être grand, ses bras doivent être étendus, son œil très-ouvert doit s'élancer hors de son orbite, & son regard doit avoir quelque chose d'inspiré ou de hagard (1). Toutes ces expressions prises séparément sont de la plus exacte vérité, tant à l'égard du discours qu'elles doivent accompagner, que par rapport à la situation de l'ame qu'il faut qu'elles désignent; aucune des deux n'est ni trop outrée, ni trop foible; mais les rapprocher de si près, faire suivre si rapidement la force à la défaillance, le courage le plus résolu au tremblement de l'effroi, ce seroit agir directement contre les connoissances que le spectateur, même le moins instruit, a du cœur humain & de la nature des sentimens en général. Il fallut donc

(2) Voyez Planche XXXIII, fig. 2.

placer ici une pauſe & même très-longue, pour pouvoir lier des ſentimens auſſi oppoſés par plùſieurs états intermédiaires de l'ame. *Parthenie*, en ſoutenant la reine prête à tomber, la ſerra étroitement dans ſes bras; *Alceſte*, penchée ſur le ſein d'une ſœur chérie, ſe ranima bientôt, & en levant ſon foible bras dans le ſentiment du déſordre qui troubloit ſon ame, elle porta la main devant le front; tandis que *Parthenie*, avec des regards pleins de douleur & d'amour, paroiſſoit la conjurer d'abandonner ſon projet, & de révoquer le vœu terrible qu'elle venoit de prononcer (1). A meſure que ſon eſprit & ſes forces revenoient, toute la tendreſſe d'*Alceſte* ſe réveilla auſſi; inébranlable dans ſa réſolution, d'abord elle détourna ſeulement ſes regards de *Parthenie*; immédiatement après ſa main placée dans celle de ſa ſœur, commença à s'agiter; enſuite ſes mouvemens pour s'arracher de ſes bras devinrent plus forts, & l'on s'apperçut que ſes yeux ainſi que ſon front exprimoient un

(1) Voyez Planche XXXIV, fig. 1.

certain déplaisir secret avec la plus noble persévérance : mais après le regard & les embrassemens les plus tendres, la reine, trop fortement attachée à son héroïque dévouement, s'arracha entièrement des bras de *Parthenie* (1), & ce ne fut qu'alors que, dans l'attitude décrite ci-dessus, suivit la seconde invocation courageuse des dieux infernaux. De cette manière, la répétition de ce dévouement se trouva non-seulement parfaitement motivée, mais le saut brusque d'un sentiment à l'autre fut également évité ; & ce qui, sans cette prudente précaution, auroit pu paroître un ornement inutile ou un luxe musical mal entendu, devint un trait admirable & très-expressif du caractère d'*Alceste*.

Afin de ne pas être embarrassé dans le choix d'autres exemples, je reviens à Rémond de Sainte-Albine que nous avons perdu de vue depuis fort longtems. Il en rapporte deux, l'un pris de la *Phèdre* de Racine, & l'autre de la tragédie de *Zaïre* de Voltaire; mais le raisonnement dont il les accompa-

(1) Voyez Planche XXXIV, fig. 2.

gne eſt bien peu inſtructif. *Phèdre* s'étant enfin miſe au-deſſus de toutes les conſidérations, & ayant déclaré ſon amour criminel à Hippolyte, à la vérité d'une manière indirecte, mais, cependant aſſez claire (1), elle en reçoit cette réponſe accablante :

Dieux ! qu'eſt-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Théſée eſt mon père, & qu'il eſt votre époux ?

Hippolyte ſemble néanmoins vouloir adoucir l'amertume de ce reproche, puiſqu'après la réplique de la reine il continue ainſi :

Madame, pardonnez ! j'avoue en rougiſſant
Que j'accuſois à tort un diſcours innocent.
Ma honte ne peut plus ſoutenir votre vue,
Et je vais --- ---

mais l'infortunée ne ſent que trop bien qu'il l'a compriſe ; & quand même elle ne s'en appercevroit pas, ſa paſſion eſt trop forte pour qu'elle puiſſe la maſquer

(1) *Acte II, Scène 5.*

plus long-tems. « Ici, dit Rémond de
» Sainte - Albine , l'amour de cette
» princeſſe ſe transforme en fureur.
» Là il n'y a point d'intervalle entre
» les deux mouvemens, & le paſſage
» de l'un à l'autre n'a point beſoin de
» nuances intermédiaires. Par-tout le
» changement n'eſt pas auſſi ſubit. Or-
» dinairement une paſſion ne détruit
» pas ſans quelque combat une paſ-
» ſion contraire ; & lorſqu'il s'agit de
» peindre le procédé qu'à cet égard
» ſuit la nature, le talent de nuer les
» paſſages eſt néceſſaire aux comé-
» diens (1) ».

D'abord il eſt faux que l'amour de *Phèdre* ſe tourne en fureur, ou il faut que Rémond de Sainte-Albine ait donné à ce mot un ſens différent de celui qu'il a ordinairement. Il eſt vrai que ſon trop long diſcours commence par cette exclamation :

--- Ah cruel ! tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit aſſez pour te tirer d'erreur.
Hé bien ! connois donc Phèdre & toute ſa fureur !

(1) *Le Comédien*, *page* 207.

Mais ceci, loin d'être une explosion de la colère, n'est dans le fait que celle de la plus profonde douleur, des souffrances les plus terribles, qui, à la vérité, prennent à la fin le caractère de la fureur, du désespoir, mais non pas celui du desir de la vengeance. Cependant quand même *Phèdre* se livreroit ici à tous les emportemens de la colère, comment Rémond de Sainte-Albine pouvoit-il avancer que cela se fait sans transition, sans affection intermédiaire? N'avoit-il pas lu cette réponse que la reine avoit faite auparavant à *Hippolyte* :

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

ou ne sentoit-il pas que ces mots doivent être rendus avec le désordre & la confusion visibles de la honte; que durant la tournure adroite & honnête qu'*Hippolyte* donne à son reproche, l'infortunée reine doit lutter avec elle-même, jusqu'à ce que, dans l'impossibilité de sauver son honneur ou de résister à son

amour, elle est poussée à lui en faire le douloureux aveu? Si du ravissement extatique dans lequel *Phèdre* s'est entièrement égarée, elle passoit subitement & sans la moindre transition aux fureurs de la plus forte douleur, ce seroit, agir contre la nature de l'ame si elle se livroit à la colère; & ce passage pécheroit de plus contre les convenances de sa situation du moment. Il n'en est pas de même de la situation de *Clorinde* dans la tragédie de *Sophronime & Olinte* du baron de Cronegk. L'aveu que *Clorinde* fait de son amour n'a rien de l'enthousiasme & de l'ardente volupté que respirent tous les discours de Phèdre. Le caractère décidé, fier & courageux de cette princesse se maintient par-tout; & si avec son amour elle offre à *Olinte* non-seulement la vie, mais aussi la pourpre & la couronne, c'est moins une marque de foiblesse que la preuve d'une amitié généreuse, de la justice qu'elle rend à son mérite, & du mépris des préjugés. Cependant le poëte lui donne des instans de honte, de confusion & de désordre, avant qu'elle ne se livre à la colère.

« Je ne veux plus rien entendre !
» C'en est assez ! --- Ciel, lance ta fou-
» dre ! ensevelis ma honte ! je suis
» méprisee ! moi ! il me hait ! Eh quoi !
» je suis dédaignée ! humiliée ! -- Fuis,
» téméraire ! fuis, dis-je ! &c. (1).

Supprimez ce passage, & je vous demande s'il n'y aura pas entre les sentimens une lacune aussi sensible que désagréable ? Si le jugement de Lessing ne sera pas doublement fondé ; c'est à-dire, si tout ne sera pas contradictiore dans le rôle de *Clorinde*, & si elle ne passera pas sans cesse d'un extrême à l'autre (2) ?

Dans les passages que Rémond de Sainte-Albine rapporte de *Zaïre*, il trouve les transitions très-difficiles, tandis que c'est précisément le contraire. Il parle de mouvemens qui se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité; mais en écrivant ceci, il pensoit sans doute aux deux sentimens, la haine & l'amour, que le jaloux veut toujours réunir sans y par-

---

(1) *Sophronime & Olinte, tragédie, Acte III, Scène 3.*

(2) *Dramaturgie* de Lessing, *T. I, p. 6, seq.*

venir jamais. (1) Rémond de Ste-Albine n'a pas réfléchi que ce n'est pas dans ce

---

(1) *Ibidem*, *p.* 212. L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est surtout, lorsque ces mouvemens se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endoits de la tragédie de *Zaïre* :

—— —— O nuit, nuit effroyable !
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ?
Zaïre ! -- l'infidelle ! -- après tant de bienfaits !

J'aurois d'un œil serein, d'un front inaltérable,
Contemplé de mon rang la chûte épouvantable.
J'aurois su dans l'horreur de la captivité
Conserver mon courage & ma tranquillité.
Mais me voir à ce point trompé par ce que j'aime !

Hélas ! le crime veille, & son horreur me suit.
A ce coupable excès porter sa hardiesse !
Tu ne connoissois pas mon cœur & ma tendresse;
Combien je t'adorois ; quels feux ! -- Ah ! Corasmin,
Un seul de ses regards auroit fait mon destin.
Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.
Prens pitié de ma rage ! oui, cours. -- Ah ! la cruelle !

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux.
Tu vois mon sort. Tu vois la honte où je me livre.
Mais ces pleurs sont cruels, & la mort va les suivre.
Plains Zaïre ! plains-moi ! l'heure approche. Ces pleurs
Du sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

moment qu'*Orofmane* commence à devenir jaloux ; mais qu'il l'eft déja ; il n'a pas fongé que la jaloufie eft dans fa totalité une lutte continuelle, un combat pénible, un état d'indécifion & une fouffrance accablante, & que les mouvemens de cette paffion ne fe diftinguent que fuivant qu'ils penchent plus ou moins vers l'un ou l'autre côté. Tantôt *Orofmane* eft un homme offenfé emporté par la colère ; tantôt c'eft l'amant infortuné dont l'amour trahi s'exhale en plaintes amères. Ce fentiment & le defir de la vengeance dominent alternativement dans fon cœur : mais l'amour fi près de la colère ne peut fe manifefter autrement que fous la forme de la douleur ; &, comme l'a déja remarqué plufieurs fois, la tranfition réciproque d'un de ces deux fentimens à l'autre eft de la plus grande facilité.

LETTRE XLIV.

Jusqu'ici, mon ami, nous avons toujours raisonné sur les sentimens simples, ou qui du moins le sont en apparence : il nous reste encore à examiner une circonstance; savoir, celle où plusieurs affections existent déja dans l'ame; dont l'une doit prendre le dessus, sans quoi il résulteroit du désordre de toutes une situation entièrement nouvelle. Il est clair qu'on peut appliquer ici les mêmes principes que nous avons fait valoir pour apprécier le changement de sentimens simples; ainsi vous ne devez vous attendre à cet égard à aucune observation nouvelle & importante. Si l'affection qui doit acquérir de la prépondérance domine déja dans la passion composée, elle n'aura besoin que d'être renforcée un peu pour faire disparoître entièrement l'affection concomitante & déployer toute son énergie; si elle est plus foible, ou s'il faut que par une progression lente elle gagne insensiblement de l'avantage sur l'autre, il y aura encore ici, comme

comme dans tous les changemens subits, une certaine inquiétude, une certaine irréfolution dans l'ame : lorsque cette affection est à-peu-près de force égale, ce ne fera pareillement que par un développement successif, & par une gradation fenfible, mais qui ne s'opérera pas fans un défordre très-remarquable dans la marche des idées, qu'elle pourra dompter l'affection rivale. La situation d'*Albert* fert à expliquer le premier cas, lorsqu'après le fignal donné avec fon épée, il oublie foudain tout refpect; celle d'*Alceste* éclaircit le fecond; quand avec le retour de la réflexion, son amour & fon courage fe raniment; & celle de *Zémire* donne une idée du troifième, lorfqu'elle balance entre deux defirs oppofés, dont l'un la porte vers le tableau magique, tandis que l'autre l'en éloigne. — Toutes les fois que le dernier cas a lieu, de manière qu'une affection entièrement nouvelle réfulte de l'état perplexe de l'ame livrée à deux fentimens oppofés, le défordre fera moindre, à mefure qu'elle fe rapprochera davantage du fentiment dominant; il deviendra plus grand, lorfqu'elle fe livrera au fentiment foible; & il montera au plus haut degré de force

lorſque ce rapprochement n'exiſtera à l'égard d'aucun des deux ſentimens.

En continuant à diſcuter ainſi tranquillement cette matière, je vous autoriſe peut-être à croire que mon intention eſt de paſſer entièrement ſous ſilence vos obſervations, puiſque je n'en ai pas fait mention dans ma précédente lettre; mais dans le fait, avant que de les apprécier, je voulois ſeulement ſuppléer à ce qui pouvoit encore manquer à mes recherches. Je conviens ſans difficulté que mes réflexions, ainſi que vous l'avez remarqué, ne portent que ſur le général, & que j'ai négligé mille déterminations plus préciſes, & mille différences ſenſibles que j'aurois pu indiquer; mais, à cela près, je ſerois fâché de mériter le reproche d'avoir donné à mes règles une univerſalité & une étendue qui ne leur conviennent nullement, en perdant de vue des exceptions réelles, & des modifications eſſentielles de mes principes. — J'ai lu l'ouvrage que vous m'avez indiqué, & je l'ai trouvé digne de ſon judicieux auteur; il contient la ſolution de la queſtion propoſée; le ſeul doute qui me reſte concerne le point dont il s'agit ici.

« Le paſſage ſubit d'un contraire à
» un autre, dit M. Tiedermann (1),
» s'explique très-facilement, lorſqu'il
» s'opère tout-à-coup un changement
» dans les cauſes déterminantes. La
» colère & le rire (non le rire amer
» du dédain, mais celui de la joie &
» de l'alégreſſe) s'excluent réciproquement ;
» cependant l'homme animé
» de la plus forte colère ne pourra
» s'empêcher d'éclater de rire, du moment
» que ſon adverſaire, ne lui opposant
» plus de réſiſtance, manifeſtera
» ſa crainte ou ſon infériorité par
» des expreſſions & par des attitudes
» comiques ; & cela même quand un pareil
» motif n'auroit pas ſuffi pour le
» faire rire dans une autre ſituation.
» L'idée du contraſte qu'il y a entre
» le développement impétueux de ſes
» forces & la foible réſiſtance qu'il
» éprouve, l'entraîne d'une manière
» irréſiſtible au rire ; & ce n'eſt pas
» inſenſiblement, mais d'une manière

(1) *Supplémens Heſſois concernant la littérature & l'art, vol. 3, n.* 4. Du paſſage ſubit de l'ame d'un contraire à un autre.

» subite qu'il passe ainsi d'un contraire » à un autre ». S'il n'étoit pas question ici de l'homme animé de la plus forte colère, je ne contesterois ni la justesse, ni la vérité de cette observation, & je le ferois d'autant moins que les expressions & les attitudes de l'adversaire doivent être comiques; mais je ne saurois m'imaginer comment une colère décidée & violente peut être suivi tout-à-coup des éclats du rire de la gaieté. Quel que soit le point de vue sous lequel j'envisage cette situation, il me paroît toujours que c'est précisément parce qu'un homme d'honneur s'oublie au point de s'emporter contre un lâche, qu'il doit d'abord se fâcher vivement contre lui-même; qu'il doit manifester son mécontentement intérieur par des paroles ou par des actions, & que, s'il se permet de rire, ce sera nécessairement avec amertume; parconséquent il aura le rire du dédain, & non celui de la joie ou de la gaieté. Au reste, quand même l'observation de cet auteur seroit vraie, elle ne paroît pas prouver la chose dont il s'agit ici; savoir, la possibilité du passage subit d'un contraire à un autre.

Le véritable contraire de la colère devroit être un sentiment, qui, au lieu d'une marche impétueuse, heurtée, pleine & irrégulière, en auroit une lente, foible, uniforme & continue; & le contraire le plus parfait seroit un sentiment qui réuniroit toutes ces propriétés au suprême degré. Mais ce n'est pas-là le cas du rire, qui indique un sentiment intermédiaire, une espèce d'indécision & une certaine fluctuation de l'ame, qui se rapproche seulement plus des sentimens vifs & gais que des affections indolentes ou impétueuses. L'homme colère, qui de la fureur passeroit subitement à des éclats de rire, ne sauteroit pas pour cela d'un extrême à un autre; il tomberoit seulement dans une fluctuation qui le feroit pencher vers le sentiment contraire, quoiqu'à la vérité avec une certaine rapidité.

« De la même manière, continue
» M. Tiedermann, un amour violent
» se change en haine, lorsqu'on trouve
» l'objet indigne d'être aimé davan-
» tage, & quand une longue jouissance
» n'à pas préparé l'indifférence. La
» force de notre attachement nous fait
» sentir d'autant plus vivement l'indi-

» gnité & la bassesse de l'objet, & nous
» pousse à la plus forte haine, en nous
» faisant passer par-dessus l'indifféren-
» ce. » Il est très-vrai que dans ce cas on franchit l'indifférence; mais le seroit-il également qu'on passât subitement à la haine sans être saisi d'une espèce d'effroi ou d'étonnement intermédiaire sans un tumulte marqué de sentimens confus, qui, à la vérité, peut se terminer par une haine complettement décidée; mais qui se changera difficilement tout-à-coup dans cette affection? A mon avis, c'est ici encore la faute de la langue trop pauvre en expressions pour désigner la variété infinie des mouvemens de l'ame; de sorte que l'esprit le plus pénétrant doit souvent prendre les observations qu'il fait pour toute autre chose qu'elles ne le sont réellement. Mais donnons quelques autres raisons de ces changemens subits, qui sont la rapidité dans la succession des sentimens, & la grande finesse de leur mêlange. L'une, en nous cachant les affections intermédiaires, nous séduit au point de confondre *rapidement* avec *subitement*; l'autre ne nous permet pas de discerner les nuances fines & délicates dans la situation de l'ame qui doit finir, & dans celle qui doit com-

mencer ; nuances qui se confondent l'une dans l'autre ; elle ne nous permet pas non plus de remarquer que deux sentimens dominans s'associent certains sentimens secondaires secrets, &, pour ainsi dire, muets, certaines lubies cachées, lesquels, si on les mettoit en ligne de compte, rendroient bientôt raison du saut apparent.

Voyons s'il n'y a pas aussi quelque mal-entendu dans le second reproche que vous me faites. Vous me taxez de ne pas avoir apperçu la différence qu'il y a entre les affections qui sont liées & celles qui sont séparées dans leurs causes (1). Lorsque, dites-vous, l'ame a reçu un sentiment déterminé par un certain objet, & qu'un autre objet qui n'a aucune liaison avec le premier cherche tout-à-coup à en changer le ton par un sentiment d'une espèce différente, c'est-à-dire, un sentiment éloigné, selon ma manière de parler ; il se peut, à la vérité, que la nouveauté du second objet cause une espèce de désordre, de terreur, d'étonnement passager, durant lequel le nouveau sen-

(1) Voyez à ce sujet Hume & Home aux endroits cités.

timent s'empare peu-à-peu de l'ame ; mais après cette première impression, l'ame, à mesure que l'un ou l'autre objet fixe sa pensée, passe d'un sentiment à un autre sans affection intermédiaire ; tellement que le premier ne nuit pas au second, & que chacun, tant qu'il subsiste, est parfaitement simple, sans confusion, & sans une fluctuation prolongée. -- Je vous accorde, que la différence entre des affections liées ou séparées dans leurs causes est très-importante, & qu'elle ne doit pas moins être prise en considération lorsqu'il s'agit d'examiner la question de la succession des sentimens que celle de leur mêlange ; mais je ne trouve nullement que cette différence circonscrive la généralité de nos principes, & qu'elle produise une exception réelle ; je le crois, du moins à l'égard de l'exemple que vous m'indiquez, & qui à cette occasion a déja été cité par Home (1). *Shylok* éprouve la douleur la plus amère en se rappel-

(1) *Elements of Criticism*, *T. II*, *p. 174* & suiv. —— Le *Marchand de Vénise* de Shakespear. *Acte III*, *Scène 1*.

lant les bijoux précieux qu'il a perdus par la fuite de sa fille ; il ressent la joie la plus vive en apprennant la catastrophe d'*Antonio*, son rival de commerce, dont il peut maintenant se venger à son gré. A mesure que *Tubal* fixe l'attention de *Shylok*, tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces événemens, ces deux sentimens si opposés se succèdent alternativement dans l'ame de ce dernier. La douleur semble prendre la place de la joie, & la joie celle de la douleur, sans aucun sentiment intermédiaire. Je dis, semble ; car la douleur, en succédant à la joie, ne se manifeste plus avec la même véhémence que dans son origine : aussi la joie, lorsqu'elle l'emporte de nouveau sur la douleur, ne peut-elle pas, dès le premier instant, dérider le front & lui rendre toute sa sérénité ; avec une foible lueur elle sourit, pour ainsi dire, au travers d'un nuage, en laissant encore quelque chose de chagrin & de peiné dans la première mine, & peut-être aussi dans le premier ton de la voix de *Shylok*. Mais la circonstance essentielle à observer ici, c'est que dans la joie il se trouve

un acceſſoire qui ſert de point pour ſa réunion avec la douleur ; c'eſt cette joie du malheur d'autrui, parconſéquent la joie de la haine, de la colère modérée, ſi voiſines de la douleur. Les deux ſentimens alternatifs ne ſont donc pas ſimples, quoiqu'ils paroiſſent l'être ; il n'y en a qu'un qui le ſoit réellement, & c'eſt le premier ; l'autre eſt déja un mouvement incertain & vacillant de l'ame, qui peut auſſi bien naître après la premiere affection, que ſe changer en elle après une exiſtence paſſagère.

Nous commençons à nous perdre dans des fineſſes & dans des ſubtilités qui paroiſſent s'éloigner de plus en plus de la pratique ; il eſt donc tems de terminer nos recherches & de mettre fin à notre correſpondance, puiſque le point que je viens d'éclaircir a été le dernier de mon plan. Si vous trouvez que j'ai fourni peu de choſe, rappellez-vous que je n'ai pas promis beaucoup ; que dès le commencement de mes recherches j'ai borné la théorie du geſte & de l'action théâtrale aux traits les plus généraux ; & que mon intention a été de donner à ce ſujet ſeulement quel-

ques idées éparſes, d'indiquer quelques points difficiles, & d'en diſcuter tout au plus quelques parties iſolées. J'oſe même me flatter d'avoir fait plus que ma promeſſe ne m'obligeoit d'exécuter. Au lieu de raſſembler ſeulement quelques matériaux pour l'édifice, & de les laiſſer bruts tels que je les ai trouvés, j'ai du moins, en les liant en quelque façon entr'eux, élevé un monument aſſez vaſte, quoiqu'imparfait, ouvert de tous les côtés, & menaçant peut-être ruine. Il eſt très-poſſible qu'une conſtruction auſſi précipitée & auſſi incomplette s'écroule d'elle-même, ou que quelque critique deſtructeur ſe plaiſe à la renverſer; mais il me reſtera toujours l'eſpérance, que par la ſuite un architecte plus habile & plus riche en fonds trouvera peut-être le ſite que j'ai choiſi non-ſeulement très-riant, mais auſſi très-avantageuſement diſpoſé pour augmenter la ſomme de nos connoiſſances, ainſi que celle de nos plaiſirs; & qu'au même endroit où j'ai conſtruit un frêle édifice à un art que j'aime, il élèvera avec le tems, ſur des fondemens ſolides & profonds, un tem-

ple majeſtueux, dont toutes les parties bien ordonnées feront décorées avec autant de goût que de magnificence. K.



DE LA MEILLEURE MÉTHODE DE LIRE

Les anciens Auteurs claſſiques avec la jeuneſſe ;

Suivi d'un Précis hiſtorique & littéraire des anciens Auteurs claſſiques, Grecs & Latins.

PAR M. J. G. SULZER.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

ON a ſouvent remarqué qu'il n'y a pas de meilleure méthode, ni de plus convenable d'inſtruire la jeuneſſe, que celle de lui procurer la compagnie des hommes ſages & ſenſés. C'eſt par leurs entretiens que les jeunes gens peuvent former leur goût & ſe pénétrer de pluſieurs vérités utiles ; tandis que leur exemple les portera à la vertu. Cependant, comme il n'eſt guère poſſible de mettre une pareille éducation en pratique, il faut y ſuppléer, en faiſant converſer les jeunes

gens avec les morts, & en leur mettant ſous les yeux les productions des meilleurs écrivains, particulièrement celles des auteurs claſſiques, grecs & latins. La plupart de ces ouvrages nous expoſent d'une manière ſi ſatisfaiſante les réflexions d'hommes d'un grand génie & d'un jugement ſain ſur les objets les plus intéreſſans pour l'humanité, & ſur les mœurs de leur ſiècle, qu'on ne peut manquer de trouver la plus vive ſatisfaction dans leur entretien muet. Mais il eſt néceſſaire qu'on ſache en tirer le plus grand avantage. Il arrive rarement que les enfans qui ſe trouvent dans la meilleure compagnie en profitent, à cauſe qu'ils prêtent peu d'attention à l'enchaînement du diſcours, & préfèrent de s'amuſer avec leurs jouets. Et c'eſt-là le tableau trop vrai & trop naturel de la manière dont on inſtruit, dans la plupart des écoles, la jeuneſſe à lire les anciens auteurs. On eſt étonné quand on penſe avec combien peu de fruit les meilleurs écrits ſe trouvent entre les mains des jeunes gens.

Cependant cet objet eſt de la plus grande importance; & il feroit à de-

ſirer que des hommes inſtruits, qui connoiſſent toute la valeur de ces précieux reſtes de l'antiquité, vouluſſent publier leurs idées ſur la manière la plus convenable de les lire avec la jeuneſſe. Comme la philologie eſt une partie qui m'eſt étrangère, je ne puis m'engager à donner une diſſertation complette ſur ce ſujet. Je crois néanmoins qu'il eſt de mon devoir de communiquer au public les réflexions qui me ſont venues en y arrêtant quelquefois ma penſée. Ce que j'ai à dire de la méthode de lire avec fruit les écrits des anciens dans les écoles, peut s'appliquer à tous les ouvrages qu'on veut rendre utiles aux élèves, même à ceux de notre temps. Je me bornerai cependant à parler des anciens, à cauſe qu'on eſt peu accoutumé encore à lire dans les écoles les productions des modernes, quoiqu'il y en ait pluſieurs qu'on pourroit employer avec le même avantage pour l'inſtruction de la jeuneſſe.

Mais avant de paſſer à la queſtion même dont il s'agit ici, il eſt néceſſaire que je remarque, en général, quelle eſt l'eſpèce d'utilité qu'on peut tirer de la lecture des livres claſſiques des an-

ciens ; ce qui , ſelon moi , ſe réduit aux quatre points ſuivans. Premièrement, ils ſervent à nous donner une connoiſſance approfondie des langues grecque & latine, & nous conduiſent parconſéquent à nous former pluſieurs idées que nous ne pourrions acquérir ſans ce ſecours. Secondement, ils contribuent à former notre goût, ou à nous donner le ſentiment du beau , tant dans la morale que dans les arts. Troiſièmement, nous parvenons par leur moyen à poſſéder parfaitement l'hiſtoire ancienne ; & quatrièmement , ils nous facilitent l'étude de la philoſophie. Il eſt néceſſaire que je faſſe quelques réflexions préliminaires ſur ces quatre points.

On pourroit croire que l'étude des langues mortes n'eſt d'aucune utilité par elle-même , mais qu'elle l'eſt ſeulement à cauſe qu'elle nous facilite l'acquiſition d'autres avantages. Cependant je la conſidère comme d'un avantage réel, indépendamment des connoiſſances auxquelles elle nous conduit. La poſſeſſion d'une langue dont ſe ſont ſervi les meilleurs écrivains ſur tous les arts & ſur toutes les connoiſſances humaines, doit être comptée parmi les plus grands dons

de

de l'esprit, quand même tous les livres écrits dans cette langue devroient être perdus un jour. Une pareille langue renferme une grande quantité d'idées fines & délicates, que d'heureux génies ont commencé à développer, & que, dans la suite des tems, on a rendues sensibles par quelques mots. C'est une vérité dont toute l'étendue n'est pas encore assez généralement connue, qu'une langue pauvre & circonscrite entraîne absolument avec elle une manière de penser également bornée ; de même qu'une langue riche & belle donne une grande activité à l'esprit, & contribue beaucoup à étendre les idées. Un peintre qui auroit étudié la nature dans les déserts sabloneux de l'Afrique, ne parviendroit jamais à représenter des sites qu'on pourroit comparer aux beaux paysages des meilleurs artistes Allemands & Hollandois. Toutes nos idées nous viennent des objets extérieurs. L'artiste qui n'a jamais rien vu de beau ne pourra jamais non plus, malgré tous les efforts de son imagination, produire un excellent tableau. Il en est de même des perceptions abstraites. La richesse des idées ne pourra point

avoir lieu dans une langue pauvre. Le philofophe que nous admirons le plus pour fes découvertes, auroit, malgré tout fon génie, produit des chofes bien médiocres, fi la langue dont il s'eft fervi n'avoit été qu'un miférable jargon. C'eft par la langue que nous acquerrons des idées, que fans cela nous n'aurions jamais connues; & il y a une infinité de mots qui nous peignent très-clairement des idées, qui, fans ces mots, nous feroient demeurées confufes ou même étrangères.

Les images que peuvent produire notre imagination & notre génie dépendent beaucoup de la diction & des figures d'une langue portée à fa perfection, qui influent également fur notre manière de penfer en général. Il eft connu que l'élocution d'un écrivain & la langue dont il fe fert peuvent être fublimes ou triviales, vives, ferrées, claires ou trainantes, lâches & confufes, paffionnées & pathétiques, ou froides & infignifiantes. On ne peut parconféquent pas douter que le caractère d'une langue ait une grande influence fur les idées que nous nous formons des chofes. Celui dont le ftyle,

naturellement noble & élevé, eſt ſoutenu par la lecture des meilleurs écrivains, doit, ſuivant cette hypothèſe, s'exprimer avec plus de facilité & de nobleſſe qu'un autre, quand même il ne parleroit pas cette même langue.

Il paroît donc clairement que l'étude des langues grecque & latine eſt déja par elle-même d'une utilité ſingulière; car perſonne ſans doute ne voudra conteſter que ces deux langues ont des avantages conſidérables ſur toutes les autres, puiſque les plus grands génies s'en ſont ſervi pour mettre au jour leurs penſées.

Le ſecond avantage qui réſulte de la lecture des anciens auteurs claſſiques, c'eſt qu'elle forme le goût. Le goût, ſelon moi, eſt la connoiſſance intime de ce qui eſt beau, bienſéant & bon. Cette connoiſſance a beaucoup d'analogie avec la perception des ſens; puiſque le jugement eſt une ſuite immédiate de la contemplation ou de la vue des objets, ſans qu'on s'occupe à analyſer les principes ſur leſquels il porte. C'eſt par cette perception intérieure que nous préférons une belle figure à

des formes désagréables, & un site romantique à un stérile désert. Il ne faut cependant pas croire que le goût se borne au beau visible; car il s'étend également sur les objets de morale. Le goût nous apprend à connoître qu'un homme est digne de notre amitié & de notre estime par ses mœurs & par ses manières, tandis qu'un autre excite notre aversion & notre mépris ; & il en est de même d'un peuple relativement à un autre.

On ne peut douter cependant que le goût soit susceptible d'être formé, & qu'il puisse être épuré ou corrompu. On voit même tous les jours que les perceptions de nos sens, dont l'opération est bien moins immédiate que celle du goût, peuvent être formées par l'habitude. On s'accoutume, avec le tems, à trouver bon un mets qui nous avoit d'abord paru détestable, & l'on sait que le brouet noir des Spartiates ne pouvoit faire plaisir à manger qu'au citoyen de Lacédémone. L'usage journalier le leur rendoit agréable. Il en est de même de toutes les choses dont nous n'avons qu'une connoissance imparfaite.

L'habitude fait que nous sommes prévenus en leur faveur, ou qu'elles nous causent de la répugnance.

La foiblesse de notre nature ne nous permet d'appercevoir la plupart des choses qui se présentent à nous que de cette manière incomplette. Il arrive rarement que nous ayons le tems ou la capacité de juger sainement de la valeur des choses, en faisant abstraction de toutes les circonstances qui les accompagnent. Dans tous les autres cas, notre jugement dépend de notre goût. Combien peu d'hommes y a-t-il qui soient en état de juger de la beauté des formes d'une figure d'après les règles du dessin, ou qui sachent apprécier les qualités de l'ame d'une personne d'après les principes de la morale & du droit naturel, avec la même exactitude & la même précision qu'un bon jurisconsulte décide d'un procès d'après les lois écrites de son pays ? Comme dans la vie humaine tout dépend donc, pour ainsi dire, de l'idée juste que nous concevons des choses, il est facile de s'appercevoir combien il est important de former le goût de la jeunesse.

Une lecture assidue des anciens ou-

vrages classiques peut contribuer puissamment à cela. Car la plupart de ces ouvrages sont les productions d'écrivains d'un goût exquis. Comme les meilleures statues des anciens, qui ont échappées à la fureur des barbares & aux ravages du tems, sont les plus parfaits modèles de la beauté humaine, d'après lesquels les artistes modernes exécutent leurs plus beaux ouvrages; c'est de même dans leurs écrits que nous trouvons les plus admirables exemples du bon goût. Ils nous ont laissé de vrais chefs-d'œuvres de poésie, d'éloquence & de style. Cela est si généralement connu, qu'il paroît inutile de chercher à le prouver. Personne n'ignore non plus que les auteurs modernes qui ont le plus approché de la perfection des anciens, sont ceux qui ont pris le plus constamment les meilleurs d'entr'eux pour modèles, & qui les ont lus avec le plus de réflexion & d'assiduité; de sorte qu'ils se sont, pour ainsi dire, rendus propres toutes leurs beautés. La critique de l'art trouvera à peine une espèce de beauté, ou un moyen de représenter les choses d'une manière vive, belle & attachante, dont on ne puisse produire des exemples

dans les productions des anciens. Il est néanmoins impossible de s'instruire de ces choses par les règles seules. L'œil doit appercevoir ces beautés dans les grands modèles en tout genre, & s'en pénétrer vivement, si l'on veut les posséder soi-même : ce à quoi l'on ne peut parvenir que par une lecture constante & réfléchie des ouvrages classiques des anciens.

Cette lecture peut aussi nous conduire au goût de ce qui est beau, convenable & bon dans la morale. Non que je veuille prétendre que les tems dans lesquels ont vécu les anciens auteurs classiques, & dans lesquels ils ont formé leur propre goût, aient été, sous tous les points de vue, préférables au siècle où nous vivons ; mais nous trouvons néanmoins dans leurs écrits une infinité de choses propres à nous donner une idée de la perfection morale.

Premièrement, les mœurs des anciens Grecs & Romains nous offrent sans contredit beaucoup d'excellens préceptes dont on ne rencontre aujourd'hui que de bien foibles traces. Il y avoit une liaison infiniment plus grande entre les citoyens d'un même état qu'il n'en subsiste de nos jours ; ils prenoient

un plus grand intérêt au bien de la chose publique ; & le commerce de la vie n'étoit pas chez eux gêné par de vaines étiquettes & un cérémonial fastidieux. C'étoit dans les places publiques & dans les promenades qu'on s'entretenoit de la philosophie , des intérêts de la république & des grandes qualités des citoyens. En général , la manière de vivre des anciens étoit plus libre & s'écartoit moins de la nature que la nôtre ; ce qui eut une grande influence sur le caractère de leurs écrivains. On ne trouve point dans leurs ouvrages de fades & vils éloges des grands & des riches. Ils jugeoient tous les hommes avec la même honnête franchise ; & si l'on rencontre dans leurs écrits du tems des empereurs Romains quelques flatteries , il faut convenir du moins que ce ne sont pas de basses & puériles adulations. La liberté des républiques grecques , & celle que les Romains goûtèrent avant qu'ils se furent donné des maîtres , contribua infiniment à former le goût moral de leurs écrivains. Ils eurent des idées plus grandes & plus élevées que ceux qui ne parurent qu'après la chûte de ces républiques.

A cela il faut ajouter encore, que la plupart de ces écrivains étoient des hommes qui jouiſſoient d'un certain rang & d'une conſidération diſtinguée dans leur pays, & à qui l'on confioit ſouvent les plus grands intérêts de l'état, ce qui les portoit naturellement à de conſtantes & ſérieuſes réflexions. Et ce fut cette habitude de méditer ſur des matières auſſi importantes, jointe à leurs entretiens familiers avec les premiers & les meilleurs citoyens de la république, qui leur permirent d'élever leur goût bien au-deſſus de la manière commune & rampante de penſer de la plus grande partie de nos écrivains modernes.

Toutes ces circonſtances contribuèrent à imprimer à leurs écrits une certaine énergie & élévation, qu'il eſt plus facile de ſentir que de faire connoître, & qu'il eſt ſi rare de trouver dans les productions des auteurs de nos jours, dont une partie de la vie ſe paſſe inutilement dans la pouſſière de l'école, & dont le reſte s'écoule obſcurement dans la ſociété de perſonnes d'un état moyen qui ne peuvent donner aucune forte impulſion à leur ame.

On peut dire auſſi que les anciens ont dépeint les mœurs, les caractères, les vertus & les vices des hommes avec des couleurs plus vraies & plus vives que nous ne pouvons nous les repréſenter par notre propre expérience; ſoit que ces écrivains aient été doués d'un ſentiment plus fin que nous, ſoit qu'ils aient eu de plus fréquentes & de plus favorables occaſions d'étudier le cœur humain, parce que dans ces tems-là les citoyens de l'état ſe trouvoient, en général, plus expoſés aux regards du public. Qu'on compare les *Vies des hommes illuſtres* de Plutarque, ou les *Annales* de Tacite avec nos hiſtoires modernes, & l'on ſera parfaitement convaincu de la grande différence qui ſubſiſte entre les unes & les autres.

Je conclus donc de ces réflexions, que la lecture des meilleurs auteurs anciens ne peut manquer de contribuer infiniment à former notre goût moral. On ſait qu'un homme, doué naturellement d'un grand caractère, mais dont la jeuneſſe s'eſt paſſée parmi les gens du peuple, ne tarde pas, lorſqu'il ſe trouve un jour placé parmi des perſonnes d'un certain mérite, à ſe confor-

mer à leur manière de voir, & à donner plus d'élévation à ses propres idées. Il en est nécessairement de même de ceux qui lisent avec fruit les anciens auteurs classiques, dont les préceptes développent promptement toute l'énergie de leur ame.

Le troisième avantage qu'on retire de la lecture des anciens, c'est la connoissance de l'histoire de leur tems. Il est inutile sans doute de faire remarquer ici combien est nécessaire l'étude de l'histoire en général, & en particulier celle des peuples de qui nous tenons nos arts, nos sciences, & même une partie de nos lois; l'enseignement de l'histoire ancienne doit donc faire une des principales parties de l'éducation. Mais qu'on ne s'imagine pas que je veuille borner cette instruction à l'avantage qu'on peut attendre des compilations indigestes ou des pitoyables abrégés de quelques écrivains modernes; je demande, au contraire, qu'on étudie l'histoire ancienne dans les auteurs originaux, & je suis persuadé que l'utilité dont je veux parler ici ne peut résulter même des ouvrages des modernes, qui, comme Rollin, ont puisé avec soin &

avec goût dans les meilleures sources. Les différences qu'on remarque entre ces productions de nos jours & les grands modèles de l'antiquité, ne sont pas moins frappantes que celles qu'on trouve entre un paysage dessiné au simple crayon, & le site même, tel que nous le présente la nature. Quand on veut donc tirer tout le fruit possible de l'histoire ancienne, il faut l'étudier dans les écrits des anciens mêmes, ou du moins en préférer les bonnes traductions aux ouvrages des modernes sur l'histoire ancienne.

Enfin, la lecture des anciens auteurs classiques sert aussi de principe fondamental à la philosophie, la plus belle des connoissances humaines. Je ne m'arrêterai pas à démontrer ici jusqu'à quel degré plusieurs écrivains de l'antiquité ont porté la philosophie. Il est connu que les plus grands philosophes modernes, tels qu'un Leibnitz, un Shaftesbury, un Wolf, ont puisé leurs principales idées dans les ouvrages des anciens. En général, on peut dire que les vérités fondamentales de la théorie & de la pratique de la philosophie ont été connues & mises en action par les

Grecs & les Romains, & que c'eſt plutôt par la méthode que par la doctrine que les philoſophes de nos jours ſe diſtinguent des meilleures écoles de l'antiquité.

Quelque eſtimable que me paroiſſe la méthode que Leibnitz & particulièrement Wolf ont introduite dans la philoſophie ; quelque néceſſaire qu'elle me ſemble pour parvenir à une ſuffiſante certitude ; je ſuis néanmoins d'avis qu'il ne faut initier la jeuneſſe dans la philoſophie ſyſtématique qu'après qu'elle aura acquiſe une connoiſſance raiſonnable de la philoſophie des anciens. Car ce n'eſt que par cette connoiſſance préliminaire qu'elle prend du goût pour les recherches philoſophiques en général, & qu'elle s'apperçoit bientôt que la philoſophie ne conſiſte pas ſimplement en idées abſtraites, en vaines ſpéculations, mais en méditations ſur les plus importantes vérités dont puiſſe s'occuper l'eſprit humain ; tandis que notre méthode ſert à détourner beaucoup de monde de l'étude de cette ſcience. Il faut être né avec un penchant invincible pour la philoſophie, pour ne pas en perdre le goût après que l'on

en a commencé l'étude par s'occuper pendant six mois de l'ontologie, qui n'a pour objet que l'explication des idées abstraites du possible & de l'actuel, du tems & de l'espace, du simple & du composé. C'est avec bien plus d'agrément qu'on parvient dans le temple de la philosophie par la lecture des anciens, tels que Cicéron, Maxime de Tyr, Xénophon, Platon, &c. Ces sages commencèrent tout de suite par l'examen de questions d'une utilité générale, & discutèrent les matières, qu'ils traitèrent plutôt d'après les principes de la saine raison, que d'après une méthode démonstrative; ils employèrent ce qu'en logique on appelle analyse, & la route qu'ils nous ont tracée est parsemée de fleurs. C'est rarement par des explications abstraites & forcées qu'on parvient aux idées utiles; mais on y sera conduit d'une manière facile par des exemples, par la méditation d'images agréables, dont les suites feront des espèces de conséquences naturelles de la plus grande probabilité, auxquelles on donne le nom d'inductions; qui, à la vérité, ne procurent que rarement une parfaite con-

viction, mais dont résulte presque toujours une suffisante certitude. Par cette méthode, on apprend à connoître la néceffité de différentes recherches ontologiques, & l'on s'apperçoit en même tems des principes sur lesquels il faut les appuyer. Il est certain que de cette manière l'on ne saisit pas d'un coup-d'œil aussi général & aussi certain l'ensemble de la philosophie que par la méthode de Wolf; mais on ne manquera pas ensuite pour cela de courage, ni de tems. D'un autre côté, on ne court pas non plus le risque de voir ses idées bornées par de continuelles abstractions aussi superficielles que sèches, ainsi que cela est toujours arrivé aux disciples de Wolf, & quelquefois à ce grand homme lui-même. D'après ma propre expérience, je suis convaincu que la philosophie gagneroit beaucoup, si l'on commençoit par donner à la jeunesse la connoissance nécessaire des ouvrages philosophiques des anciens, avant que de la faire passer, suivant la méthode généralement en usage dans les écoles, de la logique à l'ontologie, de l'ontologie à la cosmologie, de la cos-

mologie à la phyfiologie, & ainfi de fuite.

Voilà donc les principaux avantages qu'on peut tirer de la lecture des meilleurs ouvrages claffiques, & ces réflexions doivent nous fervir de règles fondamentales fur la méthode la plus utile de lire ceux des anciens auteurs claffiques avec la jeuneffe. Je n'ignore pas que ce que j'ai à dire à ce fujet s'écarte beaucoup des idées reçues, & qu'il n'eft peut-être pas poffible de remplir entièrement mon projet à cet égard. Mais toutes les fois qu'on veut prefcrire des règles, il eft effentiel qu'elles foient prifes dans les originaux les plus parfaits; & fi l'on ne peut pas les fuivre rigoureufement, on fait du moins quelle route on doit prendre pour parvenir à une plus grande perfection. Il faut s'attendre que l'enfeignement de la plupart des écoles fera vicieufe, & plutôt préjudiciable qu'utile, auffi long-tems que le miniftère public négligera de veiller à cet important objet de légiflation.

Je penfe, qu'avant tout, il faut fixer fes regards fur les quatre principaux avantages qu'on peut retirer de la lecture des anciens auteurs claffiques, parce

parce que chacun de ces avantages demande une méthode particulière. S'il étoit question ici de mettre les écoles sur un meilleur pied, je proposerois de partager en quatre classes les professeurs des langues grecque & latine. Les premiers seroient proprement des professeurs de ces langues; savoir, des *Professeurs de Grammaire*. La seconde classe seroit composée des *Professeurs d'Eloquence & de Poésie*. Ceux de la troisième classe seroient des *Professeurs de l'Histoire Ancienne*, qui enseigneroient, en même-tems, à connoître les mœurs & les usages de l'antiquité. Les *Professeurs de Philosophie* rempliroient la quatrième classe. Les professeurs de ces différentes classes devroient être tenus à ne se servir que de la lecture des anciens auteurs classiques pour l'enseignement de la partie dont ils se trouveroient chargés. Quoiqu'il seroit peut-être difficile d'introduire un pareil ordre, on pourroit néanmoins en retirer du fruit dans les écoles bien dirigées, si les professeurs étoient seulement assez instruits pour s'appercevoir des différens avantages dont j'ai parlé plus haut.

Il faudra donc dans chaque claſſe des écoles conſacrer uniquement certaines heures à la lecture des auteurs claſſiques relativement à la langue. Cela devra ſe faire à-peu-près ſuivant la méthode que voici. Dans les baſſes claſſes on prendra de bons recueils de paſſages détachés, ou bien quelques auteurs aiſés à comprendre, tels que Phèdre & Juſtin; & pour les claſſes ſuivantes, des auteurs d'autant plus difficiles qu'on fera de plus grands progrès dans le grec & dans le latin. On obligera les écoliers à traduire ou à expliquer verbalement ces recueils ou ces écrivains, période par période. Mais le profeſſeur ne devra pas ſe contenter de ce que ſes écoliers rendent exactement le mot grec ou latin, ou de ce qu'ils donnent à-peu-près un ſens aux périodes. Mais après que chaque période aura été traduite, il faudra que le profeſſeur en expoſe premièrement le principal ſens d'une manière claire; & cette explication ne devra point ſe faire dans le latin corrompu dont on ſe ſert communément dans les écoles, mais dans la langue naturelle ou réputée telle des écoliers; méthode qu'il ne devra quitter que lorſqu'il ſera aſſuré que chaque écolier

comprend parfaitement le paſſage. Après que le paſſage aura été bien ſaiſi, il ſera eſſentiel que le profeſſeur le décompoſe avec ſes écoliers, & qu'il leur faſſe remarquer les principales idées qu'il préſente, avec celles qui en découlent. Ces idées devront être bien diſtinguées de celles qui ne ſervent qu'à l'amplification, ou qui ne contiennent que des circonſtances épiſodiques, par leſquelles l'idée principale acquiert un ſens plus précis & plus déterminé. Par ce moyen le paſſage de l'auteur deviendra plus clair & plus marqué. Enſuite le profeſſeur fera l'analyſe de tous les mots, pour indiquer leur ſignification particulière ; travail qu'il devra faire de la même manière que s'il étoit occupé à compoſer un dictionnaire de la langue latine. Mais il eſt néceſſaire qu'on conſulte en cela l'âge & l'intelligence des auditeurs, afin de s'y conformer. Aux plus jeunes on expliquera le ſens des mots par des exemples & par des images qui ſoient à leur portée ; pour les autres, on fera uſage des interprétations & des comparaiſons. Pendant le tems qu'on eſt occupé à développer de cette manière le ſens des mots, un profeſ-

ſeur intelligent & qui a du goût peut trouver une infinité d'occaſions de faire appercevoir des choſes utiles à ſes écoliers, ainſi que de réveiller leur attention par ſes queſtions, & d'apprendre, en même-tems, à connoître les diſpoſitions dont la nature peut les avoir doués. Il y a auſſi pluſieurs mots dont il eſt eſſentiel de donner une explication plus exacte, en y comparant ceux dont la ſignification reſſemble plus ou moins à celle de ces mots; en remarquant la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & en fixant le degré de leur homonymité. Lorſque, pour mieux déterminer la ſignification d'un mot, il ſera néceſſaire d'en indiquer l'étymologie, il ne faudra pas manquer de la faire connoître, & de remarquer exactement la différence qu'il y a entre l'expreſſion deſcriptive & la métaphorique. De plus, il eſt eſſentiel de faire une comparaiſon entre le mot grec ou latin, & le mot de la langue dans laquelle on l'explique, pour voir s'ils préſentent parfaitement la même idée, & s'ils ſont de la même force, ou ſi le mot d'une de ces langues mérite d'être préféré à celui de l'autre. Enfin, le profeſſeur devra faire comprendre, autant que le

permet l'intelligence des écoliers de chaque claſſe, combien la diction en général, & chaque mot en particulier ſont expreſſifs, nobles, ſublimes, ou obſcurs, communs & bas.

A cette claſſe d'inſtruction appartient auſſi tout ce qui regarde la grammaire ; l'élocution, & l'idiotiſme des langues. Je ſuis néanmoins dans l'opinion que c'eſt dans les baſſes claſſes qu'il faut faire le moins d'obſervations grammaticales, & que ces obſervations même doivent être fort ſuperficielles. La grammaire eſt, pour ainſi dire, ce qu'il y a de plus difficile dans chaque langue, & la plus grande partie en doit être gardée pour les hautes claſſes. Au contraire, on peut commencer tout de ſuite dans les plus baſſes claſſes par enſeigner aux écoliers les plus belles manières de s'exprimer, & les engager à les imprimer dans leur mémoire. On ne doit pas non plus négliger de leur faire traduire, dans leur langue maternelle, les meilleurs morceaux qu'on leur aura expliqués, d'après la méthode que j'ai indiquée plus haut.

Il eſt vrai que de cette manière on ne fera que des progrès fort lents, &

que ſouvent on ne pourra expliquer dans une heure que deux ou trois paſſages; mais il n'y a pas grand mal à cela. Il ne s'agit pas tant de faire paſſer en peu de tems un auteur ſous les yeux de la jeuneſſe, que de l'accoutumer à bien comprendre ce qu'elle lit, & à y réfléchir attentivement. Un homme de goût & d'eſprit, qui veut remplir la place de profeſſeur dans un gymnaſe, doit trouver autant de ſatisfaction dans l'enſeignement qu'il donne, qu'en peuvent avoir les écoliers qui reçoivent ſes leçons. Une pareille inſtruction n'eſt autre choſe qu'un conſtant entretien entre le maître & le diſciple, dans lequel il ne doit pas être parlé de choſes déſagréables & ennuyeuſes, mais où l'amuſement & l'inſtruction doivent ſe trouver réunis. Comme le maître eſt à même de faire continuellement à ſes élèves des queſtions ſur différens objets, ce n'eſt pas ſeulement la mémoire de la jeuneſſe qu'on exerce par une pareille méthode d'enſeigner, mais principalement ſon eſprit, ſon attention & ſa ſagacité.

Il faut que j'ajoute encore, qu'il n'eſt pas néceſſaire à la méthode dont il s'a-

git ici de parcourir dans chaque classe l'ouvrage entier d'un auteur ; car il n'est pas question de lire beaucoup, mais de bien comprendre ce qu'on lit. Cependant dans les hautes classes il convient de faire expliquer un auteur en entier suivant cette méthode, afin que les écoliers apprennent à connoître parfaitement la manière de s'exprimer qui lui est particulière. Or, il feroit bon de donner dans les classes supérieures deux espèces de leçons pour faire comprendre le sens de l'auteur : l'une dans laquelle on s'arrêteroit fort au long à chaque phrase, ainsi qu'il a été dit plus haut ; & l'autre, dans laquelle on marcheroit un peu rapidement, pour ne fixer l'attention que sur les choses les plus importantes ; de forte qu'en six mois on parcourroit tout un ouvrage, comme, par exemple, l'*Enéide*. Car il feroit fort important que la jeunesse lut au collège quelques auteurs d'un bout à l'autre, & cela même à différentes reprises ; puisque ce n'est que par une lecture réitérée qu'on parvient à bien connoître les écrivains de l'antiquité, & à en recueillir tout le fruit possible. On devroit, par exemple, aussi bien pren-

dre un historien pour les leçons de grammaire, que pour celles qui sont destinées à l'éloquence, & même pour l'histoire ; de cette manière la jeunesse apprendroit à connoître parfaitement le mérite d'un pareil auteur, & à se le rendre propre.

La seconde classe contiendra les professeurs dont l'objet principal sera de former le goût de la jeunesse : ils s'occuperont sur-tout de l'éloquence & de la poésie ; mais ce ne sera pas à la manière ordinaire des écoles, où l'on ne s'arrête qu'au mécanisme de ces arts ; leur vue portera aussi, & même principalement, sur le goût, sur la beauté, la convenance, la vivacité & l'élévation des idées & des images. Dans les basses classes on commencera par des passages détachés & faciles, recueillis de différens auteurs, qui contiennent des descriptions d'objets matériels, & qui tombent sous les sens. De-là on passera à des choses plus difficiles ; aux expressions des passions, aux discours sur les affaires politiques & militaires, tels qu'on en trouve en grand nombre dans Tite-Live & dans d'autres écrivains ; aux discours oratoires, comme ceux de Ci-

céron & d'Isocrate ; & ensuite à de grands ouvrages complets, tels que l'Iliade, l'Enéide, &c.

Les premières choses sur lesquelles le professeur devra fixer son attention, sont les différentes manières d'embellir une pensée, les principales figures de rhétorique, & les autres fleurs d'éloquence. Il faudra qu'il fasse voir comment un orateur ou un poëte donne, soit par de simples mots choisis avec goût, soit par sa diction en général, c'est-à-dire, par des descriptions, des tableaux, des comparaisons, &c., du corps & de l'ame à une pensée ou à une image, par le moyen desquels cette image ou cette pensée devient plus sensible pour le lecteur, que si le poëte ou l'orateur s'étoit exprimé dans le style familier. Il devra traduire les plus beaux passages dans une élocution commune, pour faire remarquer à ses disciples la différence qu'il y a entre cette manière de s'énoncer & la beauté du style de l'auteur qu'il leur explique ; ce qu'il ne manquera pas de rendre sensible par plusieurs exemples ; ensuite, il les obligera d'exprimer dans un style élégant & fleuri les passages qu'il aura ainsi tra-

duits d'une manière négligée. Ces exercices lui fourniront l'occasion de produire plusieurs règles d'éloquence & de goût, & de faire comprendre ce que c'est qu'un style sublime, noble, fleuri, mâle, rapide, pittoresque, & ce qui est d'une diction foible, commune, basse, obscure & languissante, ainsi que ce qui constitue chacun de ces genres. Il ne faut pas qu'il fasse cela d'une manière abstraite, mais seulement par de bons exemples. S'il a soin de prendre garde à l'âge & à l'intelligence de ses disciples, il peut rendre cette instruction aussi agréable qu'utile.

Dans la classe suivante, on fera connoître de plus en plus à la jeunesse les secrets de l'art, & à quoi l'orateur & le poëte doivent le principal mérite de leurs ouvrages, qui consiste particulièrement dans la manière dont ils s'expriment; savoir, non dans les figures & dans les images, mais dans les pensées mêmes. Ce n'est pas celui qui s'est imprimé dans l'esprit toutes les règles de l'art oratoire qui est un grand orateur, mais celui qui a fait une étude approfondie du cœur humain & de ses passions, qui possède une grande connoissance

du monde en général, & en particulier de l'état dont il eſt le citoyen, & qui, pour tout dire, appuie ſes idées ſur une ſaine philoſophie. On ſait que chez les anciens, & ſur-tout chez les Grecs, l'étude de l'éloquence renfermoit les parties auxquelles on donne aujourd'hui le nom de rhétorique, de philoſophie & de politique.

Il faut auſſi, en liſant les anciens auteurs avec la jeuneſſe déja un peu inſtruite, lui indiquer les ſources dans leſquelles ils ont puiſé ; & lui prouver, en même-tems, que Cicéron, Tite-Live, Xénophon, Iſocrate & Demoſthène n'ont pas été de ſimples déclamateurs, mais des philoſophes & des hommes d'état, ainſi qu'Homère & Virgile. On ne doit pas non plus laiſſer échapper aucune occaſion, pendant qu'on explique les auteurs claſſiques, de s'entretenir avec la jeuneſſe ſur les matières où ils ont puiſé leurs grandes idées & leurs deſcriptions. Et en étudiant les poëtes, on lui expoſera, dans leur véritable jour, les mœurs, le caractère, les actions & les diſcours des principaux perſonnages dont il y eſt queſtion, ainſi que ce qu'ils offrent de naturel, de grand & d'extraordinaire.

Ce n'eſt que par ce moyen qu'on peut véritablement former ſon goût.

Après que les écoliers ſeront ſuffiſamment inſtruits de tous ces objets, on pourra, en leur donnant à lire des ouvrages entiers, tels que les oraiſons de Cicéron & de Démoſthène, les tragédies d'Euripide & de Sophocle, les poëmes épiques d'Homère & de Virgile, leur faire connoître le plan & l'économie de pareilles compoſitions, pour en conſidérer par ce moyen l'enſemble. On leur indiquera la contexture & la marche de tout l'ouvrage, dont on leur aura déja appris à diſcerner les plus belles parties par les explications préliminaires dont il a été parlé plus haut. Lorſqu'ils ſeront parvenus à ſe former des idées claires de ces principes, on lira de nouveau rapidement tout l'ouvrage avec eux. En ſuivant cette route, ils apprendront à ſaiſir convenablement toutes les beautés des anciens auteurs claſſiques, qu'ils auront parcouru trois fois d'un bout à l'autre. Car j'entends ici qu'il faut employer dans les hautes claſſes quelques heures à lire d'abord un poëte, Virgile, par exemple, d'après la première méthode, c'eſt-à-dire, gramma-

tiquement, en choisissant les plus beaux passages de cet auteur. Ensuite on consacrera d'autres momens à l'explication des passages qui offrent des beautés poëtiques particulières, qu'on discutera chacune séparément ; après quoi on lira pour la troisième fois tout l'ouvrage, pour examiner la contexture de l'ensemble.

Je passe maintenant aux leçons d'histoire, tirées des anciens, qui ne doivent se faire que d'une manière rapide, & seulement avec les écoliers qui ont déja quelques notions exactes du style particulier des auteurs. D'après le plan que je propose, il ne faut rien faire de tout ceci dans les basses classes. On commencera également dans cette partie à choisir des morceaux détachés, comme, par exemple, ceux qu'on trouve dans les *Vies* de Cornelius Nepos, & dans les ouvrages d'Elien. Après quoi l'on pourra faire des extraits de l'histoire générale, en prenant Justin pour guide dans le latin, & Diodore de Sicile ou Hérodote dans le grec ; & l'on passera ensuite aux histoires particulières qui ont quelqu'étendue. Dans toutes ces leçons le professeur ne devra s'arrêter qu'aux faits

hiſtoriques , à la géographie & à la deſcription des anciens états, de leurs lois, de leurs mœurs & de leurs coutumes. En expliquant une hiſtoire ou la vie de quelque grand homme, il faudra que le profeſſeur faſſe précéder ſes leçons par une introduction générale, par laquelle la jeuneſſe puiſſe ſe former une idée exacte de la géographie, de la chronologie & de la politique, autant que cela eſt néceſſaire pour l'intelligence de l'hiſtoire qu'il va traiter. Il eſt eſſentiel auſſi d'avoir conſtamment à la main de bonnes tables chronologiques & de bonnes cartes géographiques. Munis de ces ſecours, on lira avec les écoliers l'hiſtoire ancienne dans les ſources mêmes; & dans la première lecture rapide, on s'arrêtera principalement à en bien ſaiſir les faits les plus importans, & à les imprimer dans la mémoire.

Lorſque la jeuneſſe ſera parvenue à comprendre paſſablement l'enſemble de l'hiſtoire ancienne, il ſera tems de lui en donner, dans les claſſes ſupérieures, des notions plus particulières. Pour cet effet, il faudra lui faire lire les hiſtoriens qui ſont entrés dans des détails

plus circonſtanciés, tels que Tacite, Tite-Live, Xénophon, Thucydide, Plutarque, &c. En donnant l'explication de ces écrivains, on devra commencer par examiner les faits, & tâcher d'en découvrir les cauſes, ainſi que l'influence des mœurs & du caractère des peuples & des perſonnages particuliers ſur les événemens; on louera les actions belles & glorieuſes ſuivant leur mérite, ainſi qu'on blâmera celles qui ſont condamnables; enfin, on examinera dans l'occaſion d'une manière philoſophique les lois & les inſtitutions des pays dont il ſera parlé, pour que la jeuneſſe tire tout le fruit qu'on peut eſpérer d'une hiſtoire bien écrite. Mais pour qu'on ait dans les écoles le tems néceſſaire pour ces exercices, il faudra qu'on prenne pour cela les heures conſacrées à l'étude de la géographie hiſtorique & politique, qu'on devra réformer. Ce n'eſt que lorſque l'homme eſt parvenu à un âge mûr qu'il apprend à connoître l'utilité de l'hiſtoire & de la géographie modernes; ce n'eſt qu'alors auſſi qu'il a tout l'eſprit néceſſaire pour en profiter. Je regarde donc cette étude comme abſolument inutile à l'école; & ſi je

veux qu'on s'y exerce dans l'hiſtoire ancienne, c'eſt parce qu'elle ſert à former notre goût, & à nous inſtruire d'une infinité de choſes dont l'hiſtoire moderne ne peut que difficilement nous donner des notions. Je le répète donc, il ne faut point s'occuper de l'hiſtoire moderne dans les écoles; mais attendre, pour s'adonner à cette étude, qu'on ait paſſé à l'univerſité.

Il nous reſte à dire un mot de l'explication philoſophique des anciens auteurs; travail qu'il faut reculer aux hautes claſſes des écoles. Le profeſſeur a ici deux objets qu'il ne doit pas perdre de vue; ſavoir, premièrement, le ſens propre & grammatical des mots; & ſecondement, la vérité des principes que ces mots ſervent à expoſer. Il doit porter la plus grande attention ſur le premier point. Pluſieurs mots qui ſe préſentent dans les écrits des anciens philoſophes ont aujourd'hui une autre ſignification qu'ils ne l'avoient de leur tems; de manière qu'on prend quelquefois un paſſage dans un ſens différent de celui que l'auteur a voulu y attacher. On ne peut donc porter trop de ſoin à ſaiſir la véritable ſignification des mots dans les

écrits

écrits des philoſophes de l'antiquité. Après qu'on aura fait fur cela les recherches néceſſaires, on examinera les principes fur lesquels l'auteur établit ſon ſyſtème, on analyſera ſes aſſertions & ſes preuves, dont on fera ſentir la force ou la foibleſſe, & l'on finira par expliquer la matière, en général, d'après les règles de la philoſophie morale ou d'après ſes propres réflexions.

Voilà, ſelon mes foibles connoiſſances, les principaux objets qu'il faut ne point perdre de vue en expliquant dans les écoles les anciens auteurs claſſiques. Il y a dans cette inſtruction une infinité de petites circonſtances & de petits détails dont on peut tirer avantage, mais dont il n'eſt pas poſſible de parler ici. Tout dépend du goût & de l'intelligence du profeſſeur; car celui qui manque de génie & de jugement, ou qui n'a pas l'amour de ſon état, ne ſauroit acquérir les talens pour une pareille inſtruction, ni par aucun conſeil, ni par aucun autre moyen.

On pourra objecter contre cette méthode qu'elle doit être longue; mais après un mûr examen, on trouvera que la jeuneſſe ne manquera pas le tems

néceſſaire pour faire ſes études de cette manière. Je ſuppoſe qu'un enfant ait atteint l'âge de quatorze ans lorſqu'il entre dans la plus baſſe claſſe, & qu'il ne ſorte des écoles qu'à vingt ans; il aura parconſéquent le tems d'entendre ſuffiſamment expliquer les langues grecque & latine dans toutes les claſſes par leſquelles il paſſera; d'autant plus qu'il ne doit guère s'occuper d'autres leçons que de celles dont j'ai parlé. On perd dans les écoles, en général, beaucoup de tems, & même le plus précieux, à faire trop d'exercices en latin; exercices auxquels on ne devroit ſe livrer qu'avec ménagement, & cela ſeulement dans les dernières années qu'on fréquente le collège. De cette manière ſix ans ſuffiroient pour un pareil enſeignement. A quoi ſert que l'on faſſe paſſer les jeunes gens à l'univerſité avant l'âge de vingt ans? Ils ne doivent encore attendre que trop de tems lorſqu'ils ſortent de-là avant que de pouvoir occuper quelque place dans le monde. Il n'y auroit donc point de mal qu'il ne quittaſſent l'univerſité qu'à vingt-quatre ou vingt-cinq ans.

En ſecond lieu, on me dira que les places de profeſſeur ne ſeront jamais

toutes remplies par des perſonnes douées des qualités néceſſaires pour ſuivre un pareil plan. J'avoue que je ne connois point d'école dont l'inſtitution permette une ſemblable méthode ; cependant il ne feroit pas impoſſible, ſelon moi, de parvenir à ce but, ſi le gouvernement veilloit à l'adminiſtration des écoles avec toute l'attention que le mérite un objet auſſi important pour l'état. Mais en ſuppoſant que la méthode que je propoſe ne pourroit pas être ſuivie dans tous ſes points, je ſuis néanmoins convaincu que les profeſſeurs inſtruits ſauront en profiter aſſez, pour employer les heures de leur enſeignement avec plus de fruit qu'on ne l'a fait juſqu'à ce jour. J.



PRÉCIS

HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

Des anciens Auteurs Claſſiques Grecs & Latins.

Diviſion chronologique des Auteurs Grecs.

L'AGE *d'or;* depuis Adam juſqu'à Noé.

L'âge d'argent; le tems auquel ont vécu Abraham, Iſaac & Jacob.

L'âge d'airain; depuis la mort de Joſeph juſqu'au premier roi d'Iſraël.

L'âge de fer; les tems poſtérieurs, ou le renverſement de la Monarchie.

Diviſion chronologique des Auteurs Latins.

L'âge d'or, à compter de l'an 536 de la fondation de la ville de Rome, ou 217 ans avant la naiſſance de Jeſus-Chriſt; lors de la liberté de Rome, & juſqu'à l'année 767 de la fondation de

cette ville ; c'eſt-à-dire , 14 après la naiſſance de J. C. ; ce qui fait en tout 231 ans, à commencer par Térence, Cicéron, Saluſte, Tite-Live, Catule, Céſar, Horace, Suétone, Virgile, Lucilius, juſqu'à Valere Maxime.

L'âge d'argent commence avec le gouvernement des empereurs, depuis la mort d'Auguſte, ou l'année 14 après la naiſſance de J. C., & va juſqu'à l'année 117 de l'ere-chrétienne ; ce qui fait en tout l'eſpace de 103 ans.

L'âge d'airain ſe compte depuis la mort de l'empereur Trajan, ou l'an 117 après la naiſſance de J. C., & va juſqu'à l'an 410 ; ce qui forme en tout un eſpace de 303 ans.

L'âge de fer eſt la décadence de la langue, depuis Juſtin juſqu'à Corippus Creſconius, Sidonius, Apollinaire, Simmaque & Tertulien.

Liſte chronologique des anciens Auteurs Grecs, avant l'ere-chrétienne.

Homère, poëte. Il a vécu environ l'an 3710 du monde. On a de lui deux poëmes épiques : l'*Iliade* & l'*Odyſſée*.

Hésiode, poëte né à Cumes en Eolie. Il florissoit vers l'an 3760 du monde. Il a donné un poëme intitulé *Les Ouvrages & les Jours*, une *Théogonie* ou *Généalogie des Dieux*, & *Le Bouclier d'Hercule*.

Esope, esclave phrygien, vivoit l'an du monde 4130. On le regarde comme l'auteur des *Fables* qui portent encore son nom.

Théognis de Mégare, dans l'Attique, florissoit l'an du monde 4140. Il étoit ce qu'on appelle poëte *gnomique* ou sententieux. On a de lui des *Maximes en vers élégiaques*.

Pythagore vivoit l'an du monde 4160. Ce fut un des plus grands philosophes Grecs. Les *Vers dorés*, qui portent son nom, n'ont pas été écrits par lui-même, mais contiennent en abrégé les principes de la philosophie pythagoricienne.

Phocylide de Milet dans l'Ionie, vivoit l'an du monde 4170. On prétend qu'il est l'auteur d'une *Pièce de poésie morale*, qui porte son nom, que d'autres attribuent à un Juif d'Alexandrie.

Anacréon, poëte grec de Théos, ville de l'Eonie, floriſſoit l'an 4170 du monde. Nous avons conſervé de lui une eſpèce d'*Odes* qu'on appelle *Anacréontiques*.

Pindare de Thebes, dans la Béotie, le plus célèbre des neuf poëtes lyriques qui ont célébré les vainqueurs des grands jeux de la Grèce. Il vécut l'an 4210 du monde. Ses *Odes* ſont ce que la poéſie grecque offre de plus beau, mais auſſi de plus difficile à comprendre.

Eſchyle, poëte, vivoit l'an du monde 4220. Il étoit d'Athènes, & a compoſé plus de *cent vingt Tragédies*, dont nous n'en poſſédons que *ſix*.

Sophocle, poëte Athénien, vivoit l'an du monde 4220. Il avoit également écrit plus de *cent vingt Tragédies*; mais il ne nous en reſte que *ſept*.

Euripide, d'Athènes, floriſſoit l'an du monde 4240. Il étoit diſciple de Socrate, & avoit compoſé *quatre-vingt douze Tragédies*, dont *dix-neuf* ſont parvenues juſqu'à nous.

Hérodote vivoit l'an du monde 4260.

C'est le plus ancien historien connu. On a de lui une *Histoire en neuf livres*, qui portent les noms des neuf Muses.

Antiphone, célébre orateur d'Athènes, de qui nous possédons encore *seize Oraisons*. Il vivoit l'an du monde 4270.

Thucydide, d'Athènes, florissoit l'an du monde 4280. Nous avons de lui une *Histoire de la Guerre du Péloponnèse, en huit livres*.

Hyppocrate, célébre médecin de l'île de Cos, vivoit l'an du monde 4300. On a de lui *plusieurs ouvrages sur la médecine*.

Lysias, Athénien, qui florissoit l'an du monde 4300. Nous avons encore *trente-quatre Oraisons* de lui.

Cébès, philosophe de Thèbes, qui avoit écrit *trois Dialogues* intitulés : *La Table*, *La Semaine* & les *Phryniens*, dont le premier est venu jusqu'à nous. Il vivoit l'an du monde 4300.

Aristophane, poëte, né au bourg de Cydathénille, vivoit l'an du monde 4310. Il a écrit plus de *cinquante Comédies*, dont *onze* ont été respectées par le tems.

Isocrate florissoit l'an du monde 4320. Il fut orateur à Athènes, &

nous avons encore *vingt & une Oraiſons* de lui.

Platon, philoſophe d'Athènes, dont il ſubſiſte *pluſieurs Dialogues*. Il vivoit l'an du monde 4320.

Xénophon, général Athénien, qui vivoit l'an du monde 4320, & qui fut en même tems célèbre hiſtorien & bon philoſophe. Il nous a laiſſé pluſieurs excellens ouvrages, tels que la *Retraite des dix milles*, une *Economique*, *Les choſes mémorables de Socrate*, un *Projet de Finance*, le *Portrait de la condition des rois*.

Iſée, orateur d'Athènes, qui vivoit l'an du monde 433. Nous avons de lui *dix Oraiſons*.

Ariſtote, célèbre philoſophe de Stagire, dans la Macédoine, dont les écrits ſur différentes matières ſont auſſi eſtimés que généralement connus. Il vivoit l'an du monde 4350.

Démoſthène, célèbre orateur d'Athènes, qui vivoit l'an du monde 4350, & dont nous poſſédons *pluſieurs Oraiſons*.

Eſchine, pareillement orateur célèbre d'Athènes, de qui nous avons *neuf Lettres* & *trois Oraiſons*. Il vivoit l'an du monde 4350.

Théophaſte, d'Erèſe, vivoit l'an du monde 4390. Il étoit philoſophe & diſciple d'Ariſtote. Un ouvrage de morale intitulé : *Les Caractères*, & *un grand nombre d'écrits ſur l'Hiſtoire - Naturelle* ſont les tréſors que nous lui devons.

Euclide, géomètre célèbre, vivoit l'an du monde 4390. Il a laiſſé d'excellens *Elémens de Géométrie.*

Démétrius de Phalère avoit écrit ſur différens ſujets, mais il ne nous eſt parvenu de lui qu'un petit ouvrage ſur l'*Elocution.* Il vivoit l'an du monde 4410.

Théocrite, poëte de Syracuſe, floriſſoit l'an du monde 4430. Nous poſſédons encore de lui quelques fort belles *Eglogues.*

Callimaque de Cyrenne vivoit l'an du monde 4430. Ce poëte avoit beaucoup écrit; mais il ne nous reſte de lui que *ſix Hymnes* & *ſoixante-deux Epigrammes.*

Aratus, poëte de Soles en Cilicie, floriſſoit l'an du monde 4430. Il a écrit un poëme ſur l'aſtronomie, intitulé : *Les Phénomènes.*

Lycophron de Chalcide, ville d'Eu-

bée, auteur d'un poëme en vers ïambes intitulé : *Alexandre & Cassandre*. Il florissoit l'an du monde 4440.

Erastothènes, vécut l'an du monde 4440. Il a composé *plusieurs ouvrages sur l'Astronomie*.

Archymède, célébre géomètre de Syracuse, qui a donné *différens écrits sur la Géométrie*. Il vivoit l'an du monde 4480.

Apollonius de Rhode, poëte, qui florissoit l'an du monde 4490. Il a laissé une *Argonotique* en vers héroïques.

Polybe vivoit l'an du monde 4530. Il avoit écrit *quarante livres de l'Histoire Romaine*, dont il nous en est resté *cinq*.

Nicandre, de Colophon, dans l'Ionie, qui vivoit l'an du monde 4540, nous a laissé deux ouvrages en vers hexamètres, l'un intitulé : *Des Thériaques*; ou des bêtes venimeuses ; & l'autre, *Des Aléxipharmaques*, ou des remèdes contre les venins. Il avoit composé aussi des *Poëmes sur la Médecine & l'Agriculture*, qui sont perdus.

Apollodore, d'Athènes, a écrit *trois Livres sur les Dieux du Paganisme*. Il vivoit l'an du monde 4550.

Diodore de Sicile vivoit **l'an du** monde 4650. Il avoit composé une *Histoire universelle*, dont il nous est resté *quinze livres*.

Dioscoride, célèbre médecin qui a laissé *plusieurs écrits sur la Médecine*. Il vivoit l'an du monde 4670.

Denys d'Halicarnasse vivoit l'an du monde 4680. Il avoit composé *vingt livres sur les Antiquités Romaines*, dont *onze* seulement sont parvenus jusqu'à nous; un *Traité de l'arrangement des paroles*, un *de l'Art*, & un *du Caractère des Ecrivains*.

Célèbres Auteurs Grecs qui sont venus après la naissance de Jésus-Christ.

Strabon vivoit l'an 10 de l'ere-chrétienne. On a de lui un *ouvrage sur la Géographie*.

Denys Periegete. A. 10. Il a donné une *Description de la terre* en vers héroïques.

Epictete, d'Hiérapolis, en Phrygie. An. 80. Il fut d'abord esclave d'Epaphrodite, affranchi de Néron, & ensuite philosophe. On a de lui un petit ouvrage de morale connu sous le nom de *Manuel d'Epictete*.

Plutarque, de Cheronée, en Béotie, hiſtorien & philoſophe. A. 100. Il a laiſſé des *Vies des hommes illuſtres*, & *pluſieurs ouvrages de morale*.

Dion, de Pruſe. A. 110. Il étoit ſophiſte & philoſophe. Nous avons de lui *pluſieurs Diſcours*.

Appien d'Alexandrie. A. 120. On connoît de lui *pluſieurs Livres de la Guerre Punique, de la Guerre de Syrie, & de la Guerre des Parthes*.

Arrien. A. 130. Il étoit diſciple d'Epictete, & a écrit *ſept Livres de la vie & des actions d'Alexandre-le-Grand*.

Pauſanias, A. 130, auteur d'un *Voyage hiſtorique de la Grèce*.

Ptolémée. A. 150. Cet Egyptien a donné un ouvrage ſur la *Géographie*, & un autre ſur l'*Aſtronomie*.

Marc-Antonin. A. 170. Cet empereur philoſophe a écrit un ouvrage intitulé : *De ſe ipſo*, lequel contient d'excellentes leçons de morale.

Lucien de Samoſate, apoſtat. A. 180. Nous avons de lui un *Recueil qui contient différens morceaux de morale & de critique*.

Sextus Empiricus. A. 180. Il étoit

médecin. On connoît de lui un ouvrage ſur la philoſophie ſceptique, intitulé : *Les Hypotépoſès, & quelques Livres contre les Mathématiques.*

Galien. A. 180. Ce célébre médecin a laiſſé *pluſieurs ouvrages ſur la Médecine.*

Julius Pollux, A. 180, eſt l'auteur d'un *Dictionnaire* en dix livres..

Philoſtrate. A. 180. On a de lui un ouvrage intitulé : *Les Tableaux de plate peinture*, & une *Vie d'Apollonius de Thyane*, en *huit livres*. Ils étoient trois frères. *Vide Philoſtratorum, opera, fol.*

Diogène Laërce. A. 190. Nous avons de lui des *Vies des anciens Philoſophes*, en dix livres.

Athénée. A. 210. Il a écrit ſous le titre de *Dipnoſophiſtique* un fort bel ouvrage, qui contient beaucoup de choſes tirées de livres d'hiſtoire, de poéſie & de philoſophie qui ſe trouvent perdus.

Oppien de Cilicie. A. 210. Ce poëte a écrit un ouvrage intitulé : *Halieutica*, en *cinq livres*; un autre, en *quatre livres*, intitulé : *Cynegetica*, & un livre *De Aucupio*, c'eſt-à-dire, de la

pêche & de la chasse. La dernière édition, & la plus complette de cet auteur c'est celle *in-8. Argentor. ap. Koenig. 1776, cum notis Runckenius & Schneiderius.*

Ælien. A. 220. Auteur d'une *Histoire naturelle des Animaux*, ainsi que d'une autre *Histoire sur différens sujets.*

Dion Cassius. A. 230. Ce gouverneur de Sicile a donné un grand ouvrage en *quatre-vingt livres sur les affaires de Rome*, dont il ne nous est parvenu que *vingt & un livres.*

Hérodien. A. 240. Nous avons de lui un bel ouvrage contenant les *Vies des Empereurs Romains*, depuis Antonin le philosophe jusqu'à Balbin & Maxime.

Porphyre. A. 250. Il a donné, entr'autres, une *Vie de Pythagore.*

Longin, secrétaire de Zénobie, reine de Palmyre. A. 260. Il a, entr'autres, écrit un *Traité du Sublime.*

Libanius, sophiste d'Antioche. A. 310. Il nous reste de cet auteur *plusieurs Oraisons*, & *quelques ouvrages sur l'Eloquence.*

Lunapius, auteur d'une *Vie des anciens Sophiſtes*. A. 370.

Zoſime. A. 410. Il a donné *quelques livres de l'Hiſtoire Romaine*.

Héſychius. A. 530. Nous poſſédons encore *un ouvrage* de ce Grammairien.

Procope. A. 530. A laiſſé *huit livres ſur les Guerres des Perſes, des Mèdes & des Goths*.

Photius, patriarche de Conſtantinople. A. 750. Il a compoſé un ouvrage ſous le titre de *Bibliothèque*, qui eſt une compilation de paſſages d'un grand nombre d'auteurs.

Etienne de Byzance. A. 850. Il eſt l'auteur d'un *ouvrage ſur les Villes & les Peuples*, dont il ne reſte qu'un fragment.

Suidas, moine de Conſtantinople. A. 1020. On a de lui un *Dictionnaire*.

Euſtathe, archevêque de Theſſalonique, a laiſſé des *Commentaires ſur Homère & ſur Denis Periegete*. A. 1150.

Les anciens Auteurs Latins avant Jeſus-Chriſt.

Livius Andronicus, *Ennius*, *Nevius*

vius, *Cecilius*, *Paccuvius*, *Attius*, & *Lucilius*, font fept anciens poëtes latins qui ont vécu depuis l'an du monde 4480 jufqu'à l'année 4570; mais dont nous avons néanmoins confervé quelque chofe.

M. A. Plaute, bon poëte comique de Sarfine, auteur d'*un grand nombre de Comédies*; dont il nous en refte encore *vingt*. Il floriffoit l'an du monde 4510.

P. Térence, Africain de Carthage, poëte comique, qui vivoit l'an du monde 4520. Il ne nous refte de lui que *fix Comédies*; quoiqu'il en eût écrit *cent & huit*.

M. P. Caton. Ce général, conful & cenfeur Romain, qui vivoit l'an du monde 4520, a écrit, entr'autres, un *Livre fur l'Agriculture*.

Lucrece floriffoit l'an du monde 4630. Nous avons de ce poëte philofophe un poëme en fix livres de vers hexamètres, intitulé : *De la Nature des Chofes*.

Saluſte, fénateur Romain & gouverneur en Afrique. Il vivoit l'an du monde 4640, & a laiffé une *Hiftoire de la Conjuration de Catilina*, & une *Hiftoire de la Guerre de Jugurtha*.

M. Térence Varon, bibliothécaire à Rome & l'ami de Cicéron, a beaucoup écrit; mais il ne nous eſt parvenu de lui que *ſix livres ſur la langue latine*, & *trois livres ſur la vie rurale*. Il vivoit l'an du monde 4640.

E. Val Catulle, né à Vérone. Ce poëte, qui floriſſoit l'an du monde 4640, nous a laiſſé des *Epigrammes & quelques autres poéſies*.

M. T. Cicéron, conſul Romain & célébre orateur, qui nous a laiſſé *plusieurs ouvrages de Rhétorique & de Philoſophie*, ainſi que des *Oraiſons* & des *Lettres*. Il vivoit l'an du monde 4650.

Jule-Céſar, vivoit l'an du monde 4650. Il fut le premier empereur Romain. Nous avons de lui *ſept livres de Commentaires ſur la guerre des Gaules*, & *trois livres ſur la guerre civile*. Hirtius a ajouté un huitième livre aux ſept premiers.

Cornelius Nepos, auteur d'une *Vie de pluſieurs grands Capitaines*. Il vivoit l'an du monde 4650.

Tite-Live, de Padoue; il floriſſoit l'an du monde 4670. Il avoit écrit une admirable *Hiſtoire Romaine en cent*

quarante-deux livres (quelques ſavans prétendent qu'il y en avoit cent quarante-trois, que d'autres portent même à cent quarante-cinq) mais dont *trente-cinq* ſeulement ſont parvenus juſqu'à nous.

P. Virgile Maron, d'Andes, au territoire de Mantoue, célèbre poëte de qui nous poſſédons *dix Eglogues*, *quatre livres de Géorgiques*, & un *Poëme épique*, intitulé : l'*Eneïde*. Il vivoit l'an du monde 4670.

Q. Horace Flaccus, de Venoſe, floriſſoit l'an du monde 4670. Cet admirable poëte nous a laiſſé des *Odes*, des *Epîtres en vers*, des *Satyres* & *d'autres Poéſies*.

Vitruve Pollion vivoit l'an du monde 4670. Il étoit géomètre & architecte. Nous avons de lui *ſept livres ſur l'Architecture*.

A. Tibulle, chevalier Romain & bon poëte, de qui nous avons *quatre livres d'Elégies*. Il floriſſoit l'an du monde 4670.

Sex. Aur. Properce, né à Bevagna dans l'Ombrie. Ce poëte nous a pareillement laiſſé *quatre livres d'Elégies*; Il vivoit l'an du monde 4680.

P. Ovide Naso, né à Sulmone; vivoit l'an du monde 4690. Tout le monde connoît les *Ouvrages de différens genres* que ce poëte nous a laissés.

Célébres Auteurs Latins qui sont venus après la naissance de Jesus-Christ.

C. Jul. Hygin. Cet écrivain, qui étoit Espagnol, vivoit la première année de l'ere-chrétienne. Nous avons de lui des *Fables* & *quatre livres sur l'Astronomie.*

P. Vellejus Paterculus, chevalier Romain. A. 20. Il a laissé *deux livres sur l'Histoire Romaine.*

A. Corn. Celse, médecin Romain, auteur d'un ouvrage en *huit livres sur la médecine*. A. 20.

M. Manilius. A. 20. Il a donné une *Astronomie en vers héroïques. Editio à Stoeber 8. Argent. 1767. ap. A Koenig.*

Phèdre, Thrace, affranchi d'Auguste, de qui nous possédons *cinq livres de Fables d'Esope* en vers ïambes. A. 30.

Valere Maxime, patrice de Rome, auteur d'une *Hiſtoire en neuf livres*. A. 40.

Pomponius Mela, Eſpagnol, a donné un ouvrage de *Géographie en trois livres*. A. 40.

M. Annaeus Séneque, Eſpagnol, célébre rhéteur, de qui nous avons *dix livres* de *Contraverſarium*, & *un livre* de *Suaſoriarum*. A. 40.

L. Jul. Moderatus Columelle, Eſpagnol, auteur de *douze livres ſur l'Agriculture & des choſes ruſtiques*. A. 50.

Scribon Largus, médecin Romain, auteur d'un ouvrage *de la préparation des médicamens*. A. 50.

L. Annaeus Séneque, fils de M. Séneque. Ce philoſophe célébre, étoit gouverneur de Néron. Nous avons de lui des *Lettres & d'excellens ouvrages de philoſophie*. A. 60.

Séneque, dit *le Tragique*, & troiſième du nom de Séneque. Il y a de lui *dix Tragédies*. On ne ſait au reſte rien de ſa perſonne, ſinon qu'il étoit de Cordoue. A. 60.

A. Perſe, chevalier Romain & poëte,

de qui nous avons *fix livres de Satyres*. A. 60.

C. Pétrone, Provençal d'auprès de Marfeille. Il étoit chevalier Romain. Nous avons de lui un *ouvrage fatyrique* en vers & en profe. A. 70.

M. A. Lucain, Efpagnol né à Cordoue & neveu de Séneque. Il a laiffé un poëme des guerres de Céfar & de Pompée, intitulé : *La Pharfale*. A. 70.

C. Pline fecond, dit *l'Ancien*, de Vérone, & attaché au fervice de l'empereur Vefpafien. Nous avons de lui une *Hiftoire naturelle en trente-fept livres*. A. 70.

C. Silius Italicus, Efpagnol & conful Romain, auteur d'un *Poëme de la guerre Punique en dix-fept livres*. A. 70.

Afconius Pedianus, de Padoue, a fait des *Remarques fur plufieurs Oraifons de Cicéron*. A. 70.

Quinte-Curce Rufus. On ne fait rien de la perfonne de cet auteur, de qui nous avons un ouvrage *de la Vie & des actions d'Alexandre-le-Grand*. A. 80.

M. F. Quintilien, Efpagnol & rhé-

teur à Rome, de qui nous tenons des *Oraiſons* & une *Inſtitution de l'Orateur en douze livres*. A. 8.

M. V. Martial, Eſpagnol, auteur d'un grand nombre d'*Epigrammes, en quatorze livres*. A. 90.

D. J. Juvenal, natif d'Aquin, au royaume de Naples, poëte, de qui nous avons *ſeize Satyres*. A 90.

P. Stace Papinien, de Naples. Il nous a laiſſé *pluſieurs ouvrages de poéſie*, tels que la *Thébaïde, en douze livres*, l'*Achilleide*, dont nous n'avons que *deux livres*, & les *Sylves, en cinq livres*. A. 90.

S. Jul. Frontin, chevalier Romain, qui a donné des ouvrages ſur la *conduite des Eaux*, ſur les *Ruſes de la Guerre*, ſur l'*Agriculture* & ſur d'autres matières. A. 90.

C. C. Tacite, chevalier Romain, auteur d'*Annales*, d'une *Vie d'Agricola*, & d'une *Deſcription de la Germanie*. A. 100.

C. Pline Caecil. ſecond, dit *le Jeune*, fils de la ſœur de Pline l'ancien. Il étoit conſul Romain. Nous poſſédons de lui des *Lettres* & un *Eloge de Trajan*. A. 110.

L. Annaeus Florus, Espagnol, auteur d'une *Histoire Romaine en quatre livres*. A. 110.

C. Suétone Tranquille, secrétaire de l'empereur Adrien, auteur d'une *Vie privée des douze Césars*. A 110.

M. J. Justin, auteur d'un *Extrait de l'histoire universelle de Trogue Pompée*. A. 120.

Aulu Gelle, grammairien, qui nous a donné un ouvrage en *douze livres*, intitulé : *Les Nuits Attiques*. A 130.

Cœlius Apicius, Espagnol, auteur d'un ouvrage en *dix livres sur l'art de faire la cuisine*. A. 140.

L. Apulée, chevalier Romain, de qui nous avons un ouvrage satyrique, intitulé : *L'Ane d'or*. A. 150.

Censorin, Romain, auteur d'un ouvrage *De Die natali*, dans lequel il prétend qu'on peut prédire l'âge auquel parviendra un enfant, en consultant sa croissance & sa physionomie, pendant le second, le troisième jusqu'au douzième mois après sa naissance. A. 250.

Palladius, Romain. Nous avons de lui *quatorze livres sur la manière de greffer les arbres*. A. 250.

E. Solin, Romain. Il a donné un

Extrait de l'Histoire Naturelle de Solin l'ancien. A. 260.

Scriptores Historiae Augustae minores. AElius Spartien, Jule Capitolin, AElius Lampridius, Vulcatius Gallicanus, Trebellius Pollion & *Flavius Vopiscus* : en tout six, qui vivoient vers l'an 280 de l'ere-chrétienne, & qui ont écrit l'histoire des empereurs Romains, depuis Adrien jusqu'à Carinus ; on les appelle communément *Auteurs du Bas-Empire.*

S. Aurelius Victor, Africain, qui a écrit un ouvrage sur *Les Romains illustres*, & un autre *De Caesaribus*. A. 350.

Fl. Eutrope, Romain. Il est l'auteur d'un *Abrégé de l'Histoire Romaine*. A. 350.

Q. Aur. Symmaque, Romain illustre, qui nous a laissé *dix livres de Lettres*. A. 380.

Ammien Marcellin, d'Antioche, auteur d'une *Histoire Romaine en trente & un livres*, dont il ne nous en est resté que *dix-huit*. A. 380.

Fl. Vegece Renatus, attaché aux empereurs Honorius & Théodose. Il a donné une *Explication du Songe de Scipion* de Cicéron, & *sept livres de Saturnales*. A. 390.

Cl. Claudien, de Canope en Egypte, de qui nous avons des *Panégyriques & d'autres pièces de poésie*. A. 390.

D. M. Ausone, né à Bordeaux, consul Romain, auteur de *plusieurs pièces de poésie* & d'*un Panégyrique*. A. 390.

Aur. Prud. Clémens, Espagnol, de la religion chrétienne. Il a écrit *plusieurs pièces de poésie chrétienne*. A. 400.

C. Sollius Apollinaris Sidonius, évêque d'Auvergne, auteur d'un *grand nombre de Lettres & de pièces de poésie*. A. 460.

Martianus Minutius Felix Capella, Africain, de qui nous avons *deux livres De Nuptiis Philologiae & Mercurii*, & *sept livres sur les sept Arts libéraux*. A. 480.

Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, consul Romain, a écrit sur *différens objets de mathématique & de philosophie*. Parmi ces productions on distingue sa *Consolation philosophique*. A. 501.

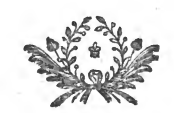
Marius Aurelius Cassiodore, chancelier de Théodoric, roi des Goths. Il est l'auteur d'une *Histoire de l'Eglise*,

d'une *Chronique*, d'un *ouvrage ſur l'Ortographe*, de *Lettres*, &c. A. 510.

Priſcien, célébre grammairien, de qui nous avons un ouvrage en *dix-huit livres ſur la Grammaire*. A. 550.

Après quoi ſuivent le petit nombre d'*Ecrivains* qu'on appelle *Barbares*.

J.



DU STYLE ALLÉGORIQUE
DE LA HAUTE ANTIQUITÉ,
Et de son influence sur l'Histoire.

PAR M. DUPUIS,

Professeur d'éloquence latine au Collège Royal de France, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres.

LE langage allégorique né des besoins de l'homme, & de la nécessité où furent les premiers mortels d'avoir recours aux figures, aux métaphores & aux symboles de toute espèce, pour suppléer à la disette des langues, se soutint encore long-tems après qu'elles furent perfectionnées, principalement en Orient, par une suite du génie vif des Orientaux, qui aiment mieux peindre leurs idées par des images, que de les réveiller par des sons arbitrairement choisis, & sur-tout par l'intérêt des Hiérophantes, qui, comme tout homme qui trompe, cherchèrent toujours à s'envelopper des ombres du mystère. La nature de l'allégorie consiste à pré-

ſenter un ſens, pour en laiſſer deviner un autre, & à montrer les objets derrière un voile tranſparent, ſur lequel viennent ſe peindre mille figures, d'un deſſin ingénieux, tant qu'on ne les voit que comme des ombres; mais qui ſe changent en autant de monſtres affreux dès qu'on s'aviſe de leur donner de la réalité. Le ſens littéral n'eſt jamais celui que l'on doit prendre; & malheureuſement, dans les allégories anciennes, c'eſt toujours celui que l'on a pris. Semblable à ces maſques hideux qu'emprunte une jolie femme pour tromper agréablement ſon amant, & rendre plus piquante ſa ſurpriſe quand il la reconnoît; l'allégorie, ſous les dehors les plus biſarres, cache ſouvent les idées les plus ingénieuſes, & les plus beaux tableaux de la nature, afin de doubler le plaiſir du ſage, & de dérober la vue de ſes charmes à l'œil profane du vulgaire. Ce fut toujours ſous le maſque que la philoſophie, dans les premiers âges, aima à ſe produire ſur la ſcène du monde; & myſtérieuſe comme la nature dont elle interprétoit les lois, elle parloit aux mortels le langage obſcur des oracles, afin de

leur inſpirer plus de reſpect pour la nature, & peut-être auſſi un peu pour elle-même. Elle imprima à tous ſes ouvrages le caractère ſacré de l'allégorie ; multiplia à deſſein les obſtacles de la ſcience pour en accroître le deſir, & crut devoir environner de ronces & d'épines les fruits les plus précieux de la ſageſſe, comme Flore, la plus belle de ſes fleurs.

La difficulté d'obtenir, qui rend la jouiſſance plus vive, doubla le plaiſir de l'ami de la ſageſſe, qui s'applaudiſſoit en ſecret des petites victoires qu'il remportoit à chaque pas, & trouvoit toujours ingénieux ce que ſans beaucoup d'eſprit perſonne ne pouvoit entendre. Auſſi les prêtres de l'Egypte avoient-ils placé à la porte des temples de la Nature la figure ſymbolique du Sphinx, formée de la réunion des emblêmes de l'intelligence & de la force (1), pour annoncer aux mortels que ce n'étoit que par la force du génie qu'on pouvoit pénétrer les ſecrets de la nature, & le ſens des ſavans ſymboles ſous

(1) Clem. Alexand. *Str. L. V*, *p. 567*.

lesquels ses mystères étoient écrits dans son temple. Ainsi la science avoit élevé un rempart entr'elle & le demi-savant, plus à redouter pour la vérité que l'ignorance même. La poésie orna de ses charmes & de ses graces les énigmes sacrées; la sagesse déroba à Vénus sa ceinture, & environnée des filles de l'harmonie, elle parla aux hommes le langage des dieux. A sa voix puissante la matière s'anime; chaque partie de l'univers devient une divinité; les hautes montagnes se transforment en autant de géans; le bassin des mers se peuple de dieux; la Dryade respire sous l'écorce qui l'enveloppe, & fuit avec Daphné devant Apollon, tandis que l'aimable Naïade, penchée sur son urne, verse l'eau argentine qui serpente au milieu des fleurs dont Flore a semé les prairies.

« Ce n'est plus (dit Boileau) la vapeur
» qui produit le tonnerre,
» C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;
» Un orage terrible aux yeux des matelots,
» C'est Neptune en courroux qui gourmande
» les flots;

» Echo n'eſt plus un ſon qui dans l'air reten-
» tiſſe,
» C'eſt une nymphe en pleurs qui ſe plaint
» de Narciſſe.

Cette manière de philoſopher flattoit l'imagination par de charmans tableaux: & l'homme reçoit volontiers les leçons qu'on lui donne, & même les erreurs qu'on lui veut inculquer, pourvu qu'on l'étonne par le merveilleux, & qu'on l'amuſe. Les premiers législateurs, & les prêtres de l'antiquité payenne avoient ſurpris ce ſecret de la foibleſſe humaine, & fauſſement perſuadés qu'on a droit de corrompre la raiſon de l'homme pour mieux former ſes mœurs, & qu'il eſt plus ſûr de la dégrader par des fables, que de la perfectionner par l'étude de la vérité, ils firent uſage de ce moyen pour civiliſer les ſociétés naiſſantes, qui, en vieilliſſant, ne ſe ſont que trop long-tems reſſenties des cruelles leçons dont on berça leur enfance. Orphée, Linus, Muſée, portèrent chez les Grecs, encore barbares, les allégories ſavantes des Orientaux, leurs maîtres, que le génie brillant d'Homère embellit enſuite, & qui long-tems

tems encore après qu'elles ne furent plus entendues, firent les délices de la Grèce par les charmes de la fiction, & devinrent l'arſenal commun de tous les beaux-arts. La philoſophie avoit fourni le premier canevas ſur lequel la poéſie broda ſi richement les eſquiſſes ſimples des grands tableaux de la nature. Elles étoient alors ſœurs, & l'on ne connoiſſoit point encore ce genre de poéſie qui ne flatte que l'imagination & l'oreille, ſans rien apprendre à l'eſprit, ni ce ſtyle philoſophique qui a fait divorce avec les Graces & les Muſes. Le philoſophe étoit poëte, la poéſie toute philoſophique; & la vérité ſentoit quelquefois le beſoin d'emprunter les charmes du menſonge. La nature, toujours peinte à grands traits, conſervoit dans ſes images poétiques ce feu divin, cette ame vivifiante qui meut & anime le vaſte corps de l'univers. On écrivit ſon hiſtoire comme on écrivit depuis celle des héros & des grands hommes; & tout y fut grand & merveilleux, parce que tout l'eſt dans la nature. Un exemple nous mettra à portée de ſaiſir le génie de la ſcience en ces ſiècles éloignés, &

prouvera ce que nous avançons ici, que le poëte mythologue enseignoit les mêmes vérités que le physicien & le philosophe, & que si la mythologie est de l'histoire, cette histoire est bien celle de la nature. Le rapprochement que nous allons faire des spéculations de la philosophie sur les parties du grand tout avec les histoires mythologiques va nous en convaincre.

L'homme, dans tous les tems, frappé du spectacle imposant de l'ordre du monde, au centre duquel ses erreurs & son orgueil l'avoient placé ; lié invinciblement à l'organisation de l'univers sans espoir de la jamais comprendre ; atôme foible qui se prend pour mesure de tout, & qui effectivement quelquefois s'agrandit assez par le génie pour toucher les cieux de sa tête, tandis que ses pieds posent sur la terre, l'homme a toujours voulu raisonner sur la nature, sur les causes visibles & invisibles des phénomènes dont il est témoin, & dont il fait partie, & pénétrer le sanctuaire auguste où la divinité se cache. Deux grands tableaux sur-tout l'ont étonné ; l'un celui des corps en apparence immortels, l'autre celui des

corps paſſagers & mortels ; celui de la nature, celui de l'homme, des animaux & des plantes. Sur ſa tête tout roule avec majeſté dans un ordre conſtant & éternel ; c'eſt le ſéjour des dieux qui habitent les champs de la lumière. Ici bas eſt le lieu des générations & de la mort. La terre ſeule paroît y partager l'immortalité des dieux. Sa ſurface, imprégnée du feu de l'Ether, reçoit les ſemences de la vie dans les moules conſtans & réguliers où s'organiſe la matière, tantôt nuancée en fleurs, & épanouie en roſe, ou hériſſée en épine, ici arbuſte flexible, là chêne robuſte ou roſeau que le zéphir agite ; tantôt mue par un fluide plus pur & plus actif, elle s'élance au ſein des airs ſur des aîles agiles, ou à l'aide de nageoires fend la plaine humide, tandis que l'homme, accompagné de la foule des autres animaux, paroît un inſtant ſur la ſurface qui l'a fait naître & le nourrit, & rend auſſi-tôt à la nature un corps formé des débris des autres corps, & dont les parties éparſes vont en former d'autres à leur tour.

Rien de ſemblable ne s'offroit aux re-

gards de l'homme au-dessus de la sphère élémentaire, qui contient les matériaux dont se forment sans cesse les corps passagers, & où s'opèrent tant & de si prodigieuses métamorphoses. La terre & l'écorce fluide qui l'enveloppe, fut donc regardée comme la partie de l'univers qui renfermoit les germes de tous les corps mortels, & le centre où aboutissoit l'action féconde de la nature. Le ciel qui s'étend au-dessus d'elle, & l'enveloppe dans ses vastes contours, fait couler dans ses flancs le principe de mouvement & de vie qui circule dans l'Olympe, soit en y versant les pluies douces qui alimentent les plantes, & fournissent aux arbres les sucs & la sève de la végétation, soit en y répandant la chaleur dont la force puissante féconde, & fait éclore tous les germes, & mûrit tous les fruits. Sans lui la terre condamnée à une stérilité & à une nuit éternelle, eût été morte pour la nature, & n'eût jamais reçu le glorieux titre de mère des mortels & des dieux. Ces rapports qui lioient le ciel & la terre entr'eux, & qui rendoient l'union de l'un & de l'autre nécessaire, pour que la cause uni-

verselle eût toute son activité, furent exprimés en style allégorique par les mots de mariage : & les deux premières causes de la nature furent considérées comme deux époux qui s'unissoient pour donner naissance à tous les autres êtres : l'un, le Ciel, fut l'époux ; & l'autre, la Terre, fut la femme ; l'un le mâle, l'autre la femelle ; l'un le premier des dieux ; l'autre la première des déesses, dont l'hymen peupla la terre & les cieux.

Ces idées entrant dans l'esprit de l'homme par tous les sens, se retrouvent dans toutes les philosophies ; chez les Chaldéens, chez les Égyptiens, Perses, Indiens, Grecs, &c. Elles y sont consacrées comme fondement commun de toutes les théories sur la nature. « Le ciel, dit Plutarque, parut aux » premiers observateurs faire la fonc- » tion de père, & la terre celle de » mère. Le ciel étoit le père, parce » qu'il versoit les semences de fécon- » dité dans le sein de la terre, en y » répandant les pluies ; & la terre, en » les recevant, devenoit fertile, enfan- » toit & paroissoit être mère ». Macrobe & Synésius, évêque de Cyrène,

philoſophe inſtruit, font la même remarque, & long-tems avant eux, Ocellus de Lucanie, diſciple de Pythagore, avoit enſeigné la même doctrine, qui étoit l'ancienne philoſophie de l'Orient. « L'univers, dit ce ſavant, eſt improduit, indeſtructible; il a toujours » été, il ſera toujours; il n'a point eu » de commencement, il n'aura jamais » de fin. Mais il renferme en lui génération & cauſe de génération. La » génération eſt où il y a changement » & déplacement de parties, & la » cauſe où il y a ſtabilité de nature: » d'où il eſt évident que c'eſt à ce » qui eſt cauſe de la génération qu'il » appartient de mouvoir & de faire, « & à ce qui la reçoit d'être fait & » d'être mu. Les diviſions mêmes du » ciel ſéparent la partie impaſſible du » monde de celle qui change ſans ceſſe. » La ligne de partage entre l'immortel & le mortel, eſt le cercle que » décrit la lune. Tout ce qui eſt au-deſſus d'elle, & juſqu'à elle, eſt l'habitation des dieux; tout ce qui eſt » au-deſſous, eſt le ſéjour de la nature » & de la diſcorde.

» Comme le monde eſt ingénérable

» & indestructible, il est nécessaire
» que le principe qui opère la généra-
» tion dans autre que lui, & celui
» qui l'opère en lui-même, aient tou-
» jours coexisté. Le principe qui opère
» en autre que lui, est tout ce qui
» est au-dessus de la lune. Celui qui
» engendre en soi, c'est le monde sub-
» lunaire : l'un est toujours mouvant,
» l'autre toujours mu ; l'un toujours
» gouvernant, l'autre toujours gou-
» verné. En un mot, la composition
» du monde comprend la cause active
» & la cause passive ».

Telles sont les premières divisions que la philosophie ancienne avoit établies dans la nature, & qu'elle avoit mises à la tête de toutes les causes visibles. La mythologie doit contenir les mêmes tableaux, & nous les présenter à la tête de la généalogie des dieux & des héros enfans des dieux, si, comme nous le prétendons, la mythologie n'est autre chose que la philosophie ancienne écrite en langue sacrée, & n'exprime dans ses allégories poétiques que le jeu des causes physiques, & la filiation des agens de la nature personnifiés. Or, cette ressemblance parfaite entre les

dogmes de la philofophie, & les fictions de la mythologie, & la correfpondance de l'une & de l'autre avec les tableaux qu'offre l'ordre du monde, nous la retrouvons dans toutes les théogonies & dans les hiftoires merveilleufes qui font à la tête des annales de tous les peuples de l'Antiquité payenne. *Uranus* & *Ghé*, le Ciel & la Terre font les premiers dieux qu'aient chanté les poëtes & les premiers rois que les plus anciennes hiftoires nomment pour maîtres & comme feigneurs de l'univers.

Héfiode, dont toute la théogonie ne contient rien autre chofe que l'hiftoire figurée de la nature & de fes parties, fait auffi de *Ghé* la femme d'*Uranus*, & place ces deux époux à la tête des autres dieux qui en font iffus, comme ils le font à la tête de toutes les caufes vifibles du monde.

Apollodore commence ainfi fa bibliothèque des dieux : « Au commencement *Uranus* ou le Ciel fut le feigneur de tout le monde : de fa femme *Ghé* ou Terre, il eut plufieurs enfans, &c. ».

Proclus fait commencer le cycle épique par le mariage du Ciel avec la Terre.

Bérose appelle le ciel la semence du monde, le père des grands dieux & des petits, & il lui donne pour femme Arets ou Aretia, la même, dit-il, que la terre dans laquelle le ciel verse la fécondité.

C'est la même idée que Virgile a exprimée dans ces beaux vers :

Tùm pater omnipotens fœcundis imbribus æther,
Conjugis in gremium lœtæ descendit & omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fœtus.
Georg. Lib. II, v. 325.

Chez les Celtes le culte du ciel n'étoit point séparé de celui de la terre, & ces peuples disoient que l'une auroit été stérile sans l'autre, & que leur mariage avoit produit l'univers (1).

Les Scandinaves reconnoissoient pour premier roi Bur ou le ciel, ils lui donnoient la terre pour femme. Olaüs Rudbeck ajoute que leurs ancêtres étoient persuadés que le ciel se mariant avec la terre, & unissant ses forces à celles de son époux, avoit produit

---

(1) Pelontier, *Hist. des Celtes.*

les animaux & les plantes, & ils firent de ce Bur le premier roi des Scandinaves.

On trouve dans les livres des Perſes des paſſages où il eſt dit que le ciel eſt le mâle & la terre la femelle. C'eſt cette idée théologique qui eſt exprimée dans la religion des Indiens par le Lingam, ou par l'emblême ſymbolique de la partie active & paſſive de la nature génératrice. La fameuſe ſtatue ſymbolique du monde conſacrée par les Brames étoit moitié mâle, moitié femelle, ſuivant Porphyre, & exprimoit par ſon union celle des deux cauſes.

On voit donc que par-tout on s'eſt accordé à regarder le ciel & la terre, ou la partie active & paſſive de la nature, comme les deux premiers êtres dont ſont ſortis tous les autres, & qu'on les a célébrés non-ſeulement dans les Théogonies comme dieux, mais encore dans les plus anciennes hiſtoires allégoriques, comme rois & comme princes.

Sanchoniaton, théologien de Phénicie, commence ſon hiſtoire allégorique par la généalogie des enfans d'*Uranus* & de *Ghé*, qui l'un & l'autre donnèrent leur nom au ciel & à la terre,

comme ſi les hommes euſſent attendu qu'ils euſſent des rois & des princes, & tout cet ordre qu'amena la civiliſation pour impoſer des noms aux deux parties les plus apparentes de l'univèrs, ou y ſubſtituer ceux de leurs princes.
« En ce tems-là, dit Sanchoniaton,
» étoit Epigée ou Autoctone, autre-
» ment appellé *Uranus* ou le ciel ; c'eſt
» de lui que l'élément qui eſt au-deſſus
» de nous a pris le nom de ciel, à cauſe
» de ſon admirable beauté. Il eut une
» fœur appellée *Ghé* ou terre, & à cauſe
» de ſa beauté elle donna auſſi ſon
» nom à la terre. *Uranus* épouſa ſa
» fœur, & en eut pluſieurs enfans ».
Ces enfans ſont, ſuivant Sanchoniaton, Atlas, ou le géant énorme ſur lequel roule l'univers, & Chrone ou le dieu du tems, la première production du ciel, ſuivant Platon, ce tems que le ciel, en ſe mouvant, engendre par ſa révolution.

L'hiſtoire allégorique des premiers rois des Atlantes ou des peuples qui habitèrent les côtes occidentales de la Lybie, où les Phéniciens portèrent les lettres & les ſciences, & conſéquemment leurs coſmogonies, offre la même

généalogie à la tête de leur histoire. « Les Atlantes, suivant Diodore, rap» portent que leur premier Roi fut Ura» nus ou le ciel, qui eut plusieurs en» fans de sa femme Tithea ou *Ghé*, » princesse qui, par sa sagesse & sa » bienfaisance, fut mise au rang des » dieux après sa mort sous le nom de » *Ghé* ou terre ».

Comme la théogonie de Sanchoniaton nomme parmi les enfans d'*Uranus* la princesse Bethula ou la Vierge céleste, celle des Atlantes lui donne Basilea, reine du ciel, princesse vierge, qui avoit renoncé absolument au mariage, mais enfin qui se maria à *Hyperion*, ou au Très-haut, dont elle eut le prince Hélios & la princesse Selènê, autrement le prince soleil & la princesse lune, qui ravissoient tout le monde par l'éclat de leur beauté, par leur sagesse & leur vertu. Les Titans mirent à mort le jeune Hélios, que sa mère pleura, comme Isis en Egypte pleuroit son fils Orus ou le dieu soleil, & qui, comme lui, fut placé dans les Cieux, & donna son nom au feu sacré qui brille dans le soleil. Sa sœur Selènê se précipita aussi de douleur du haut de

ſon palais, & donna ſon nom à la lune.

Juſqu'ici nous ne voyons dans toute cette hiſtoire que les agens de la nature qui ont le plus d'énergie & le plus d'éclat. Cette Béthula, mère d'Hélios & de Selèné, eſt la fameuſe Latone (*ſupremo dilectam Jovi*) ou la Vierge des conſtellations que le ſerpent Python, qui ſe lève à ſa ſuite, pourſuit encore dans les cieux, afin de dévorer ſon fruit (1). Elle fixoit tous les ans le départ de la révolution annuelle, & à ce titre fut cenſée mère des deux aſtres, qui meſurent la durée de l'année. Le ſoleil & la lune effectivement ont été regardés par toute l'antiquité comme les deux principaux inſtrumens de la force active que le ciel exerce ſur la terre. Ocellus de Lucanie, dont nous comparons ici la théorie avec les hiſtoires allégoriques d'*Uranus* & de *Ghé*, & de leurs enfans, continue ainſi :

---

(1) Ceci s'accorde parfaitement avec la tradition Égyptienne, rapportée par Eſchyle, Hérodote & Pauſanias, qui fait Diane fille de Cérès ou de la Vierge de nos conſtellations, placée près du Bootès, qui éleva Orus ou Apollon.

« Le principe qui opère en autre que
» lui, est tout ce qui est au-dessus de
» la lune, & sur-tout le soleil,
» qui, par ses allées & ses retours,
» change continuellement l'air en rai-
» son du froid & du chaud, d'où ré-
» sultent les changemens de la terre,
» & de tout ce qui tient à la terre ».

Il n'est donc pas étonnant que dans la généalogie des enfans d'*Uranus* & de *Ghé*, ou des deux premières causes, l'active & la passive, l'histoire des Atlantes place aussi-tôt après eux le prince soleil & la princesse lune, qui, par leur beauté & leurs bienfaits, méritèrent les hommages des mortels. Les noms de princes & de rois ne doivent point nous en imposer, & nous faire méconnoître les véritables chefs de l'ordre du monde. L'homme qui n'a que du bon sens ne s'y trompera jamais. Le faux érudit seul croit avoir droit de s'y méprendre. Il n'est pas non plus surprenant que cette même histoire ait fait d'*Uranus* ou du prince ciel, un prince savant, qui civilisa les hommes, leur apprit à se nourrir des fruits de la terre & des arbres, & sur-tout composa les prédictions astronomiques,

enſeigna la manière de compter le tems, régla l'année & les ſaiſons. Il n'eſt rien de tout cela que l'allégorie n'ait pu dire avec vérité du ciel phyſique auquel cette hiſtoire prétend auſſi que le prince *Uranus* donna ſon nom.

Après le ſoleil & la lune, les étoiles fixes, & ſur-tout celles qui ſe trouvent dans le zodiaque, & s'uniſſent au ſoleil dans ſa révolution, étoient cenſées joindre leur activité à la ſienne, & verſer leur influence ſur la nature ſublunaire. « L'obliquité du zodiaque, continue » Ocellus de Lucanie, qui influe ſur » le mouvement du ſoleil, favoriſe en» core ces changemens; c'eſt encore » une cauſe qui concourt à la généra» tion ».

De toutes les étoiles que renferme la bande du zodiaque, les plus fameuſes dans l'antiquité, & les plus remarquables, ſont les ſept pléïades dont l'allégorie fit ſept ſœurs, filles du Pôle ou du géant, ſur la tête duquel roule toute la voûte des cieux. Leur lever & leur coucher ſervit long-tems de guide au cultivateur pour régler ſes travaux, & à l'aſtronomie poétique pour fixer les deux grandes diviſions de l'an-

née, le printems & l'automne, & les changemens de l'air en raison de la chaleur & du froid. Aussi Hésiode commence-t-il le second chant de son ouvrage sur l'agriculture par célébrer les filles d'Atlas ou les pleïades. L'importance du rôle qu'elles jouoient dans la nature leur a donné une place distinguée dans les calendriers anciens, & cette place elles l'ont aussi retenue dans l'histoire des Atlantes. « D'Atlas, fils » d'*Uranus*, dit l'auteur de ces annales » prétendues, naquirent sept filles, » qu'on appella les sept Atlantides ou » les sept pleïades, qui eurent com- » merce avec les dieux. Les plus illus- » tres devinrent la tige de plusieurs » grandes familles, dont les descendans » méritèrent d'être placés au rang des » dieux & des héros ». C'est-à-dire, en langage plus simple & en dépouillant ce récit de l'allégorie, que ce sont elles qui sont chantées dans plusieurs poëmes, & qui ont donné naissance aux aventures feintes dont les anciennes annales des Grecs contiennent le récit. Un exemple va nous suffire; c'est celui de la pléïade Pasiphaé, si fameuse par ses monstrueuses amours.

Paſiphaé, nous dit Plutarque, au rapport de pluſieurs ſavans, eſt une des ſept Atlantides ou pléïades. Elle eſt donc placée dans le ciel ſur la croupe du taureau céleſte, ſur la diviſion qui ſépare cette conſtellation de celle du bélier Ammon, dont le lever héliaque, ou le dégagement des rayons ſolaires, annonçoit tous les ans le printems au moment où les pléïades ſe trouvoient abſorbées dans les feux du ſoleil, alors en conjonction avec elles dans le taureau. Voilà tout le fondement de la fable de Paſiphaé & de ſes amours avec le taureau. Auſſi le taureau de nos conſtellations a-t-il conſervé juſqu'à nos jours le nom d'amant de Paſiphaé, & tous les aſtronomes & les mythologues anciens s'accordent-ils à dire que c'eſt-là le taureau fameux dont fut épriſe la fille de Minos. C'eſt ce qui a fait dire à Lucien que les aventures de Paſiphaé avoient un fondement dans l'aſtronomie & trait au taureau céleſte. Le même Plutarque ajoute qu'on la faiſoit mère d'Ammon, ou du dieu dont l'antiquité arma le front des cornes du bélier, & qu'elle plaça dans les cieux à l'entrée du zodiaque, celui-là même

qui naiſſoit à l'orient des feux ſolaires, au moment où le ſoleil entrant au taureau s'uniſſoit aux pléïades, & conſéquemment avec Paſiphaé. Voilà pourquoi Pauſanias aſſure que Paſiphaé avoit ſa ſtatue à côté de celle du ſoleil dans les temples que l'antiquité lui éleva, & qu'elle eut ſes oracles. Or Lucien aſſure que les oracles de la Grèce étoient ſoumis aux aſpects céleſtes. Voilà pourquoi Virgile ſuppoſe qu'Enée arrivant à Cumes & entrant dans le temple d'Apollon ou du Soleil, y voit tracées les aventures de Paſiphaé, & l'hiſtoire de ſes amours avec le taureau. C'eſt par la même raiſon que le vieux Silène, dans les églogues du même poëte, mêle à ſes chants ſur la nature l'hiſtoire des malheurs de Paſiphaé.

Et fortunatam, ſi nunquam armenta fuiſſent,
Paſiphaen, nivei ſolatur amore juvenci.

Ce ſont là les chants fameux ſur les pléïades & ſur les hyades attribués à Atlas, ou au génie qui fait rouler le ciel ſur ſon axe, & ramène la troupe des étoiles, chants que répétoit Iopas ſur ſa lyre d'or à la fin du feſtin que

la reine de Carthage donna aux Troyens échappés du naufrage. Ce sont les débris de ces vieux poëmes qui ont servi à composer les premières annales des Grecs, & qu'à tort encore aujourd'hui on s'obstine à conserver à l'histoire. On ne craint point de fixer l'époque du règne d'*Uranus* & de *Ghé*; du prince soleil & de la princesse lune, de leurs oncles, Atlas, ou le pôle, de Saturne, ou du Tems, qui épousa la princesse Saison & la princesse Fatalité, de leurs cousines Pléïades ou Atlantides; du prince Hesperus ou étoile du soir, dans une île chimérique qui n'exista que dans l'imagination de Platon, île dans laquelle le philosophe Amelius ne voyoit qu'une fiction astronomique, & que Plutarque met au rang des fables. On détermine le lieu & le tems où vécurent Pasiphaé, épouse d'un taureau, Ariadne, sa sœur, amante de Bacchus, aux pieds, aux cornes & à queue de taureau, nourri par les étoiles du taureau céleste; toutes deux petites-filles de Jupiter, par Minos, leur père, fils lui-même du taureau dont ce dieu prit la forme, pour ravir Europe, & qu'il a placé dans les constellations; c'est-à-dire, de celui-

là même dont ses filles furent amoureuses. Il faut convenir que toute cette cour des rois de Crète ressemble fort aux étables d'Augias, & que si l'ignorance de quelques érudits accuse les allégoristes de chercher mal-à-propos toute l'histoire de la terre dans les cieux, ceux-ci ont peut-être plus de droit de les accuser d'avoir dégradé les dieux en les transportant au milieu des troupeaux. Le ciel ou l'olympe fut toujours leur séjour naturel. C'est-là qu'il faut les chercher en écartant le voile mythologique qui les cache. Mais ni les Grecs ni les Romains ne comprirent jamais bien leur mythologie, & cela parce qu'ils n'en avoient point été les auteurs. Crédules & amis du merveilleux, les Grecs recueillirent avec empressement les fictions poétiques des Orientaux, qui passèrent de bouche en bouche à leurs enfans, & se changèrent en autant de traditions que les historiens sans critique furent presque forcés de conserver, & sur lesquelles il eût peut-être été dangereux d'élever des doutes: car pour les hommes une vieille erreur est souvent plus sacrée que la vérité même. D'ailleurs l'explication de ces

ſavantes allégories tenoit à des ſpéculations trop relevées, pour que le ſimple peuple & le littérateur ordinaire, qui preſque toujours eſt peuple aux yeux de la ſcience, puſſent jamais y atteindre. L'écorce de la mythologie plaiſoit; elle étoit brillante & variée; on s'y arrêta. La vérité fut, comme il arrive preſque par-tout, pour deux ou trois hommes, & l'erreur pour le reſte du monde. Même aujourd'hui l'érudition, chez pluſieurs de nos érudits, toujours barbare, placée au milieu des ruines de l'antiquité, ſur leſquelles, chargée de ſes anciens fers, elle rampe péſamment plutôt qu'elle ne marche, ne peut encore s'élever auſſi haut que le génie du poëte qui a chanté les dieux. Pleine d'un reſpect profond pour les erreurs anciennes, uniquement parce qu'elles ſont anciennes, & les ſiennes, compilant ſans choix & ſans critique, entaſſant ſans ordre, traduiſant ſans ceſſe de vieux livres & de vieux contes, qu'elle ne peut entendre, & auxquels elle nous veut faire croire, elle a achevé de nous égarer en mettant le ſceau de ſa crédulité aux hiſtoires merveilleuſes de ſes maîtres, & elle frappe en-

core de ses anathêmes quiconque ose s'écarter du cercle étroit qui resserre son génie, & dans lequel elle veut aussi nous circonscrire. Semblable à Pluton, qui, dans Homère, pâlit & chancelle sur son trône au moment où il craint que la terre s'entr'ouvrant ne laisse pénétrer la lumière dans son ténébreux séjour, la fausse érudition craint qu'un rayon de la lumière, que la philosophie, (qui n'est autre chose que la raison épurée dans l'homme instruit,) a répandue sur les autres sciences, n'éclaire aussi le cahos qu'elle habite, & elle voit dans la perte de ses erreurs la chûte de son empire. Etudions l'antiquite; mais jugeons-la. La raison a des droits imprescriptibles. La vérité est la seule qui ne redoute point son flambeau. C'est étendre son empire que d'en retrancher tout ce qui ne lui appartient point. Ayons assez d'esprit pour laisser aux anciens tout leur génie : ils n'auront rien perdu, & nous aurons beaucoup gagné.

DE L'ART D'OUBLIER;

PAR M. l'Abbé BETTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

SI l'art de fortifier & de faciliter la mémoire est nécessaire, celui d'oublier les choses qu'on sait ne paroît pas moins important. Cicéron (1) dit qu'il se présenta à Thémistocle un de ceux qui prétendoient posséder une nouvelle discipline, laquelle consistoit à accroître la mémoire, & qu'à cause de cela on appelloit *Mémoire artificielle*; mais ce grand homme lui répondit qu'il aimeroit mieux une logique qui lui enseignât l'art d'effacer de son esprit ce dont il ne voudroit pas se ressouvenir. Il semble donc étonnant, que depuis le tems qu'on s'occupe de la partie de la dialectique, qui enseigne la manière de soulager la mémoire, il n'y ait encore

(1) *Quest. Acad. II.*

eu perſonne qui ait fait voir la néceſſité de s'occuper de l'*Art d'oublier*, ou qui du moins en ait fait appercevoir l'utilité. Ces recherches ſont, à la vérité, ſi abſtruſes, que ce feroit abuſer de la patience des lecteurs que de les expoſer ici. D'un autre côté, on ne peut douter de la poſſibilité qu'il y a de trouver une méthode propre à détruire la mémoire des choſes qui ne nous ſont pas agréables. Puiſque naturellement nous ne ſommes que trop ſujets à oublier ce dont nous voudrions conſerver le ſouvenir, il y a donc dans la nature certaines lois par leſquelles eſt produit le phénomène de l'oubli. Je ſais qu'il n'eſt pas en notre pouvoir de nous rappeller les choſes que nous voudrions avoir préſentes (1), & que cela dépend toujours des idées antécédentes & de l'état actuel du cerveau; mais comme

(1) On en trouve un exemple curieux dans ce que Séneqne le rhéteur raconte de lui-même ; ſavoir, que pendant qu'il étoit occupé à compiler les oraiſons qu'il avoit entendu réciter aux meilleurs orateurs, il ſe préſentoit ſouvent à ſa mémoire ce qu'il auroit voulu ſe rappeller le moins, tandis qu'il ne pouvoit ſe reſſouvenir de ce qui lui auroit été le plus utile.

on ne peut nier qu'il y a des principes d'après lesquels on parvient à mieux caser ses idées, je suis persuadé qu'on pourroit également trouver des règles propres à faciliter l'oubli. S'il m'étoit permis de me livrer ici à l'examen de la possibilité d'une hypothèse, je m'occuperois, par une espèce de badinage philosophique, à considérer si l'opinion de Descartes a quelque vraisemblance dans le cas dont il s'agit. Ce philosophe prétend, dans sa fameuse *Méthode*, si je ne me trompe, que s'il y a quelques moyens pour augmenter les facultés de l'entendement humain, ce n'est que par le secours de la médecine qu'on peut parvenir à les connoître. Si cette conjecture ne s'écartoit pas de la vérité, elle devroit avoir principalement lieu relativement à la mémoire & à son contraire l'oubli. Le célébre fleuve Léthé & les autres eaux qui faisoient oublier le passé, dont il est question dans la mythologie, semblent prouver que les sages de l'antiquité avoient au moins quelque notion de cette puissance de l'esprit. Mais ne nous écartons pas trop de notre sujet.

Si le rapport des choses avec leurs

ſignes repréſentatifs étoit tel qu'en détruiſant ces ſignes les idées des choſes s'effaçaſſent en même-tems de la mémoire, notre problême ſe réduiroit à un autre moins difficile peut-être à réſoudre ; c'eſt-à-dire, à trouver l'*Art d'oublier les mots*, qui ſont les principaux ſignes de nos idées. Ce rapport, quoiqu'il ne ſoit pas néceſſaire, ſubſiſte néanmoins ; de ſorte que celui qui parviendroit à réſoudre ce ſecond problême, pourroit ſe flatter d'avoir en grande partie démontré le premier ; à cauſe que l'oubli des noms eſt, en général, toujours ſuivi de l'oubli des objets qu'ils ſervent à rappeller. Or, nous ſavons que la *mémoire verbale* dépend beaucoup d'un exercice mécanique, & que l'action de l'organe de la parole tient ſi intimement au cerveau, que c'eſt de cette action que dépend grandement le moyen d'apprendre par cœur, & de retenir ce que nous avons nous-mêmes compoſé, ainſi qu'il eſt facile de s'en convaincre par un peu de réflexion. Une opération contraire doit donc produire un effet tout oppoſé. Les fibres mêmes du cerveau, quand elles reſtent trop long-tems oiſives, perdent inſen-

fiblement l'impreffion (quelle qu'elle foit) dont réfulte le reffouvenir de la nomenclature des chofes; ce qui ne doit pas beaucoup nous furprendre, puifque notre propre expérience nous le prouve tous les jours.

On m'accuferoit certainement plutôt d'avancer un paradoxe, fi je difois que la fréquente répétition d'un même mot fert à produire l'oubli de la chofe que fignifie ce mot. Mais je penfe que fi je parvenois à m'expliquer d'une manière exacte, cette idée ne paroîtroit pas abfolument chimérique. Suppofons que le nom dont nous voulons oublier la chofe qu'il repréfente foit appliqué par nous à un autre objet qui nous eft familier, qui intéreffe notre amour-propre, & que nous fommes obligés enfin de répéter fouvent; fuppofons, dis-je, que le nom donné d'abord à une plante foit donné enfuite à un chien que nous aimons, & qui fe trouve toujours à côté de nous; n'eft-il pas vraifemblable que ce nom ceffera peu-à-peu de rappeller cette plante à notre efprit? Il ne feroit même pas mal-à-propos de joindre le mot qu'on veut oublier à d'autres qui nous font moins familiers,

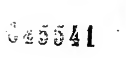
& qu'on aura inventés à plaiſir, pour en former une ſuite qu'on répéteroit quelquefois. Il ſe pourroit que par la loi d'aſſociation, la mémoire de ce mot dépendît avec le tems de toute cette ſuite d'autres mots qu'on y auroit joints; car l'on ſait qu'il n'eſt pas rare que pour ſe rappeller une phraſe il eſt néceſſaire de répéter le paſſage entier où elle ſe trouve. Comme la ſérie de ces termes bizarres & inſignifians doit bientôt échapper à notre mémoire, il n'eſt pas douteux que nous oublierons en même-tems le mot dont nous ſommes bien aiſe de perdre le ſouvenir.

Or, il eſt certain qu'en ſuppoſant qu'on n'eût qu'une ſeule idée iſolée dans le ſenſorium, il nous ſeroit abſolument impoſſible d'en conſerver la mémoire; & il eſt de même prouvé que nous ſommes d'autant plus ſujets à oublier une idée, que le nombre des autres idées auxquelles celle-ci ſe trouve liée eſt plus petit. Dans toutes les aſſociations d'idées il y en a toujours une qui eſt la principale, tandis que les autres ne ſont, pour ainſi dire, qu'acceſſoires & ſecondaires à la principale : de ce genre ſont ordinairement les idées de

lieu & de tems. Mais nous ſommes, en général, les maîtres de nous défaire de ces idées ſecondaires. Le ſouvenir d'un lieu ſe fortifie lorſqu'on cherche à le voir ſouvent ; on pourroit donc parvenir à l'oublier en ſe faiſant un devoir de l'éviter. Il ſeroit peut-être plus utile encore, pour effacer ces idées ſecondaires de ſa mémoire, de leur donner, pour première & principale idée, une autre tout-à-fait nouvelle & différente, qui formât une aſſociation durable avec elles : par-là ces idées ſecondaires pourroient, au contraire, devenir la baſe d'un utile ſouvenir. Mais le meilleur moyen pour atteindre au but dont il eſt queſtion, ce ſeroit de chercher pour l'eſprit des idées diamétralement oppoſées à celles que nous voulons chaſſer de notre mémoire. La penſée des triomphes de Milthiade tourmentoit l'ame de Thémiſtocle ; Céſar ne ceſſoit de penſer aux grandes actions d'Alexandre ; mais l'un ne ſe fut pas plutôt rendu célébre dans la Grèce, & à peine l'autre ſe vit-il le maître du monde, qu'ils oubliérent ces objets d'émulation, & que la gloire de leurs exploits occupa ſeule leur amour-propre.

Je m'apperçois bien que cet écrit eſt trop ſuccint, & qu'il ne peut même pas être regardé comme un ſimple eſſai ſur la matière dont il y eſt queſtion. Je pourrai peut-être, dans un autre tems, en dire quelque choſe de plus ſatisfaiſant pour mes Lecteurs. J.

Fin du cinquième Volume.





TABLE

DES MATIÈRES

Contenues dans ce Volume.

Fin de la Table des Matières.

ERRATA.

Page 14, *ligne* 12 *des notes*, ταΰγετην : *lisez* τάυγετην.

Page 17, *ligne* 1 *des notes*, επειργασμενοι : *lisez* επειργασμενοι.

— *ligne* 18, effacez le point après δε.

Page 26, *ligne* 14, Enosse : *lisez* Gnosse.

Page 33, *ligne* 16, reverroit : *lisez* révéroit.

Page 45, *ligne* 4 *des notes*, Φαιδοντά : *lisez* Φαιδοντα.

Page 62, *ligne* 5, mettez un point après *Kirker*.

Page 64, *note* 3, *ligne* 4, αγκωταα πικτεινε : *lisez* αγκωνα απεκτεινε.

Page 75, *ligne* 16, trompe : *lisez* trompât.

Page 81, *ligne* 20, une bello épifcde : *lisez* un bel épisode.

Page 82, *ligne* 1 *de la note*, βωμω : *lisez* βωμῳ.

Page 88, *ligne* 4, ῳραιον : *lisez* ωραιων, & το : *lisez* τον.

— *ligne* 5, υποσκαιαν. *lisez* υποσημαινων.

— *ligne* 9, υποσκαινειν : *lisez* υποσημαινειν.

Page 100, *note* 3, *ligne* 1, τομενος : *lisez* τεμενος.

Page 101, *note* 2, *ligne* 7, Θεοι' : *lisez* Θεοι.

Page 107, *ligne* 1 *de la note*, ειτφιποδες : *lisez* τριποδες.

Page 121, *ligne* 7, date cent ans : *lisez* date de cent ans.

Page 127, *note* 1, *ligne* 6, τουδημου : *lisez* του δημου.

Page 128, *note* 3, *ligne* 1, Δακεδαιμονιοις : *lisez* λακεδαιμονιοις.

— *note* 5, *ligne* 6, κικλητκουσιν' : *lisez* κικλησκουσιν.

Page 133, *note* 1, *ligne* 1, Απολλωνιε : *lisez* Απολλωνιε.

— *note* 2, *ligne* 2, Απολλωνι : *lisez* Απολλωνι.

— *note* 4, *ligne* 3, Plutarche : *lisez* Plutarque.

Page 134, *note* 3 *ligne* 3 & 4, κατεσκευασμενοι' : *lisez* κατεσκευασμενοι.

— *ligne* 4, πομπευουσιν' : *lisez* πομπευουσιν.

— *ligne* 4, α̃μιλλαις : *lisez* αμιλλαις.

Page 135, *note*, *ligne* 2, Αμυδλας : *lifez* Αμυκλας.
Page 136, *note* 1, *ligne* 1, Γυμνοπαιδιὰ : *lifez* Γυμνοπαιδια.
Page 140, Héléogabale : *lifez* Héliogabale.
Page 150, *ligne* 25, c'en eſt un ſentiment : *lifez* c'eſt un ſentiment.
Page 155, *ligne* 13, avec l'expreſſion : *lifez* à l'expreſſion.
Page 156, *ligne* 4, carricature : *lifez* caricature.
Page 159, *ligne* 19, rhapſodiſtes : *lifez* rhapſodes.
Page 202, *ligne* 10, toute choſes : *lifez* toutes choſes.
Page 223, *ligne* 1, ſuffiſſent : *lifez* ſuffiſent.
Page 224, *ligne* 2, pouſſée, *lifez* pouſſé.
Page 232, *ligne* 13, qui domine : *lifez* qui y domine.
Page 239, *ligne* 1, à autrui : *effacez* à.
— *ligne* 2, ſa démarche : *lifez* une démarche.
Page 278, *ligne* 2, qas ; *lifez* pas.
Page 284, *ligne* 10, mettez une, après proſe.

1

f.1

f.2



Digitized by Google

II

f 1

f 2

NAPOLI



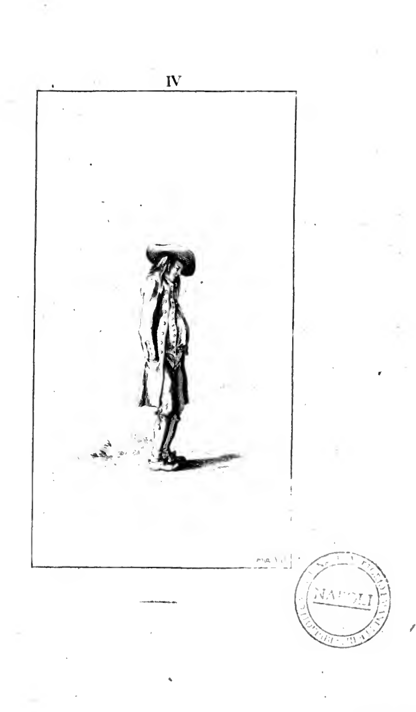
III



BIBLIOTECA NAZIONALE NAPOLI

Digitized by Google

IV



Digitized by Google



Digitized by Google

V

f 1

Cepia Sculp

f 2

Cepia f.





Digitized by Google

VI



NAPOLI

Digitized by Google

VII

f 1

f 2

Copia S.





VIII



Digitized by Google



Digitized by Google

IX



BIBLIOTECA NAZ. VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI



X

Capua fc



Digitized by Google

XI

f 1

f 2



Digitized by Google

X II

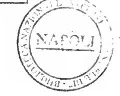


BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" NAPOLI

Digitized by Google

XIII





Digitized by Google

f 1

f 2



Digitized by Google



Digitized by Google

XV

f 1

f 2

f 3





NAZIONALE VITTORIO EMANUELE NAPOLI

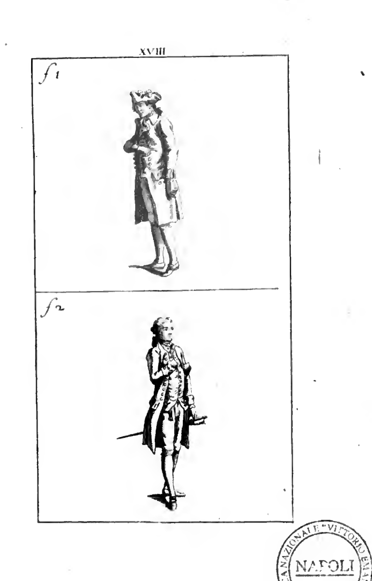
Digitized by Google

XVII



Digitized by Google

XVIII



BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" NAPOLI

XIX

f 1

f 2

Copia Sc.



Digitized by Google

XX

f 1

f 2



Digitized by Google

Digitized by Google

XXI

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO E. III
NAPOLI



Digitized by Google

XXII

f 1

f 2



Digitized by Google


Digitized by Google

f 1

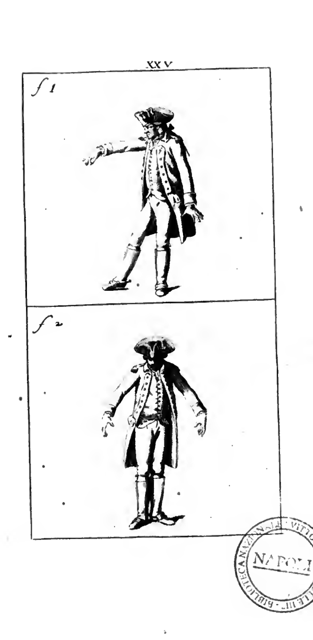
f 2





BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google

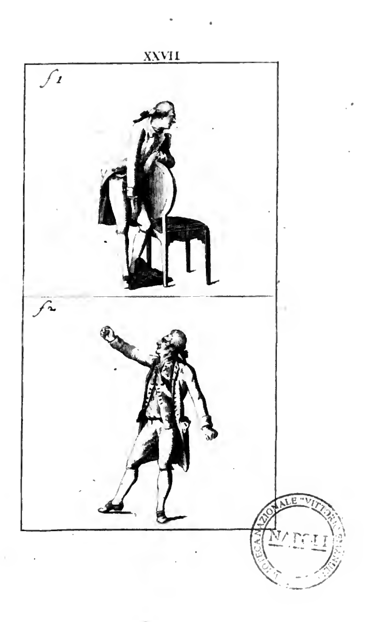
XXVI



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google

XXVII



BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE" NAPOLI

Digitized by Google

XXVIII

f 1

f 2



Digitized by Google

Digitized by Google

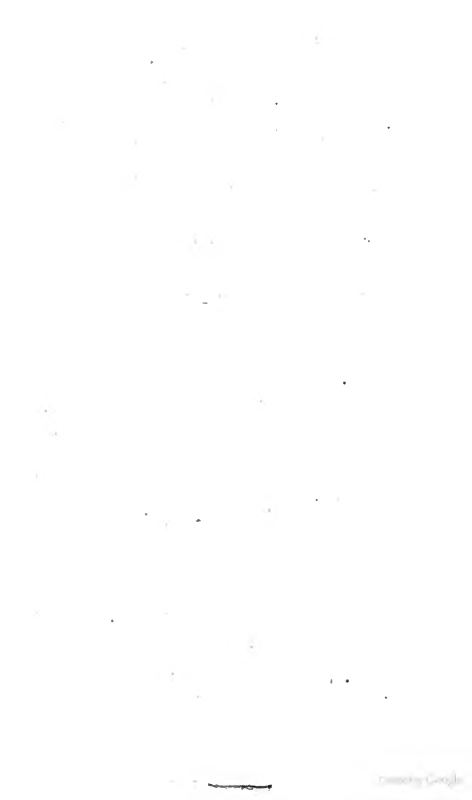
XXIX

f 1

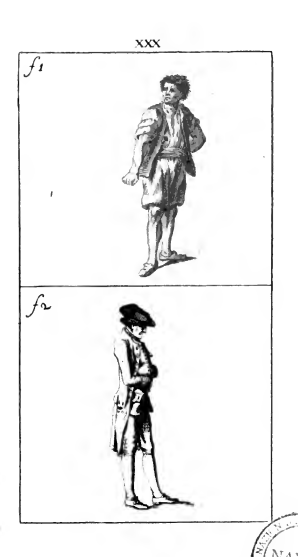
f 2

NAPOLI



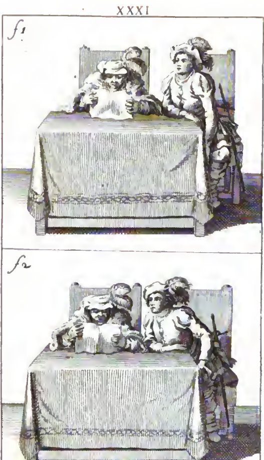


Digitized by Google



NAPOLI
Digitized by Google

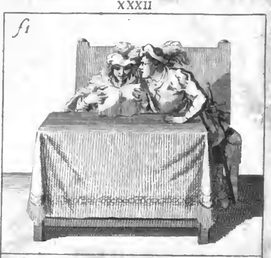


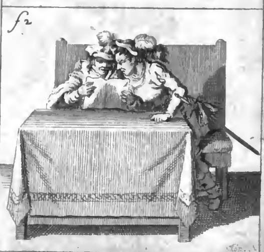



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google








NAPOLI

XXX III

f 1

f 2



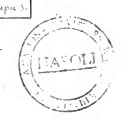
Digitized by Google

XXXIV

f 1

f 2

Lopez Sc.


NAPOLI